



La Escenografía del Pensamiento

María Álvarez Romero

Trabajo de Fin de Grado
Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla



Curso 2014-2015

Título:

La Escenografía del Pensamiento

Trabajo de Fin de Grado

Para optar al Grado de Bellas Artes por la Universidad de Sevilla

Autor/a:

María Álvarez Romero

Firma del Alumno

Tutor/a:

Mercedes Espiau Eizaguirre

Vº.Bº. Del Tutor:

Sevilla, 16 de junio de 2015.



AGRADECIMIENTOS

A mi tutora por guiarme,
a mi familia por apoyarme,
a mis amigos por animarme,
a mi compañero por inspirarme.

ÍNDICE

I.	Introducción	6
II.	Objetivos	8
III.	Metodología	9
1.	PRIMERA PARTE: DOSSIER ARTÍSTICO	11
1.1.	Montaña Sagrada	12
1.2.	Enroque al Alfil	16
1.3.	La niña quiere ser artista	20
1.4.	Selva Virgen	24
2.	SEGUNDA PARTE: DESARROLLO CONCEPTUAL	29
2.1.	Origen comunicativo	30
2.2.	Introspección en la vanguardia	36
2.3.	Imaginación y otros dones	42
2.4.	Dominio Expresivo	48
2.5.	Conclusión: La escenografía del pensamiento	54
3.	TERCERA PARTE: PROPUESTA LABORAL	61
3.1.	Una ilusión	62
3.2.	Una inspiración	62
3.3.	Una oportunidad	65
	BIBLIOGRAFÍA	67
	ANEXO	71
	REFERENCIA DE LAS IMÁGENES	75

INTRODUCCIÓN

Durante la infancia, el cuerpo evoluciona con tanta rapidez que termina por separar su crecimiento del ritmo de desarrollo mental y provoca el enfriamiento creativo adolescente. La presión que conlleva alcanzar la madurez, varía las prioridades a favor de las normas sociales y lo reglado e influye en las formas naturales de introspección.¹ Es entonces cuando realmente se revela el artista (ya sea plástico, escritor, músico, actor o perteneciente a cualquiera de las ramas de las artes) y comienza a definirse en el viaje de la niñez a la edad adulta. La formación que reciba la persona mientras se produce esa transformación determinará si la inclinación artística llega a fraguar o no. La formación que reciba la persona mientras se produce esta transformación mermará sus capacidades, y en algún caso las anulará, postergando su inclinación artística a un estado latente. Desgraciadamente, la importancia que se le da a la responsabilidad y la adaptación ciudadana, condiciona a la motivación imaginativa, lo que conlleva la desaparición gradual de la frescura mental.

La creación artística es el resultado de cúmulos de pensamientos, condensados materialmente de forma tangible. Es una visión directa de la mente proyectada hacia el mundo exterior, un modo de transmitir las emociones y sentimientos para compartirlos con nuestros semejantes. Una muestra abierta de uno mismo junto a nuestras inquietudes, la conversión de la intimidad al nivel del espectáculo de cara al público y expuesto a crítica. Un modo de hacer comprender sin palabras, transmitir mediante la plástica hasta alcanzar los sentidos y conmoverlos, dejar actuar a una imagen y que hable por sí sola. El arte es el escenario donde actúan nuestras mentes, el arte es la Escenografía del pensamiento. Dentro de la Escenografía del pensamiento, se abre todo el amplio abanico de posibilidades que nos ofrecen las ramas del arte. Me he centrado en la escenografía por ser el ámbito del teatro capaz de crear atmósferas a partir de la literatura y la plástica, las dos bases de mi formación personal. Ofrece la posibilidad de materializar en un escenario una historia corpórea tan sólo en el mundo de las ideas.

Mi propuesta recoge la realización de maquetas de escenarios basados en las técnicas escultóricas del papel y otros materiales cotidianos, por ser elementos presentes en mi evolución artística desde mi niñez. Este proyecto está enfocado especialmente a la práctica de construcciones compositivas espontáneas, iniciativa que me ha llevado a recordar qué era jugar a crear arte y la diversión que significaba experimentar. Esta idea procede de mi interés por la etapa infantil y de mi voluntad de, a través de mis capacidades artísticas, reflejar en ellas que el juego de la creación no es sólo cosa de niños y que su estimulación durante cualquier etapa de crecimiento puede aportar grandes beneficios a las personas.

1. Afirmación que argumentaremos posteriormente durante el desarrollo conceptual.

ABSTRACT

During childhood, our body evolves so quickly it ends up separating its growth from the mind's development pace, and so setting up the teenager creative cool down. The pressure that reaching maturity carries, it tips the balance in favor of civilization and influences our natural ways of introspection. It is then, when the artist (being a visual artist, writer, musician, performer or related to any of the artistic disciplines) really reveals, and starts defining himself in the journey from child to adulthood. The education received whilst this transformation is ongoing will determine if its artistic inclination binds or not. Unfortunately, the importance given to responsibility and citizen adaptation keeps down imaginative motivation, therefore gradually dimming mental perkiness.

Artistic creation comes as a result of an accumulation of thoughts, materially condensed in a tangible form. It is a direct vision from the mind, projected towards external world, a way to transmit emotions and feelings to share them with our similar beings. An open hint of oneself and our concerns, a conversion of intimacy into public entertainment, exposed to criticism. A way of understanding without words, a way of transmitting with visual arts until senses are touched and thrilled, a way of letting an image act and speak for itself. Art is the scenario where our minds play, art is the Scenery of the mind. Inside the Scenery of the mind blooms every range of possibilities offered by the different branches of art. I have focused on scenery, being the stage scope capable of creating atmospheres from literature and visual arts, the two basis of my education. This scope offers the possibility of truly materialising, on the stage, a story only corporeal in the world of forms.

My proposal gathers the making of stage models based on sculpture techniques with paper and other ordinary materials, these elements being present in my own artistic development since I was a child. This project is especially focused towards. Something that has led me to remember what playing at creating art was like, and the fun that experimenting meant. This idea comes from my interest in childhood and my will to, through my artistic abilities, mirror in them that this game of artistic creation is not just kid stuff, and that its encouragement can bring people great benefits.

OBJETIVOS

Los objetivos de este proyecto puedo dividirlos desde el punto de vista personal, social y artístico.

Dentro de los personales, el motivo principal por el que he profundizado en la temática que expone el proyecto es por la necesidad de conocerme más profundamente, llevando a cabo un verdadero ejercicio de introspección y ser consciente de mis intereses e inquietudes. Al desarrollar materias que forman el concepto, he adquirido conocimientos nuevos de las mismas a los que les he fusionado las bases de mi formación artística: plástica y literatura. De este modo, durante el desarrollo del trabajo he provocado un encuentro conmigo misma que ha supuesto una evolución en mi pensamiento y un avance clave en mi crecimiento artístico.

Al ser consciente de qué quería transmitir con mi argumento, he descubierto el valor que tiene profundizar en el origen creativo y en la necesidad humana expresiva para comprender su procedencia. Con este trabajo he decidido concienciar de la importancia de la creatividad en los niños y de que la estimulación de la misma durante todas las etapas vitales aportar beneficios a las personas. A su vez, he sido por primera vez realmente consciente de la procedencia del arte, de la desvalorización del mismo y de lo que supondría para la sociedad la verdadera adaptación del mismo al sistema educativo. La noción artística que se enseña en las aulas se encuentra anclada en el pasado y por lo tanto alejada de la realidad, debido a esto su conocimiento se pierde y limita únicamente a los verdaderamente interesados en éste ámbito. Para mí la noción pública del significado actual del arte es vital para la raza humana, el arte es un impulso individual que cada uno poseemos por el simple hecho de ser personas, es nuestro deber y está en nuestra mano cultivarlo y respetarlo.

De este modo, gracias a la elaboración del trabajo he descubierto el peso lúdico que esconde el arte y su origen comunicativo. Transmitir ideas y lograr que el espectador relacione con la obra las emociones que el concepto abarca. La valoración del Arte como Escenografía del pensamiento es mi propuesta y el espacio plástico representado mediante maquetas de ambientes escenográficos su materialización. Elaborar un proceso de trabajo creativo y lúdico con el que disfrute componiendo mi obra sin dejar de lado la seriedad artística, es un procedimiento que he decidido tratar y potenciar en un futuro como metodología personal.

METODOLOGÍA

La metodología del presente Trabajo de Fin de Grado se ha dividido en tres partes a desarrollar: el Dossier Artístico (incluido en el primer apartado), la teórica conceptual (incluida en el segundo apartado) y la propuesta para la integración del mismo en el mundo laboral (incluido en el tercer apartado). Para establecer la metodología de trabajo adecuadamente he tratado de coordinar la doble vertiente teórica-práctica del trabajo, con el fin de mantenerlas vinculadas y conseguir coherencia en el desarrollo general.

Los pilares sobre los que he asentado el trabajo han sido la comprensión personal de mis intereses, para la correcta elección de una temática, y la posterior investigación de la misma, mediante el estudio y análisis de conocimientos adquiridos durante el proceso de búsqueda. Estos datos fueron fruto de una documentación tanto bibliográfica como de la tutoría personal, adquiridos mediante la investigación de bibliotecas o webs pertenecientes a las ramas psicológicas, educativas, artísticas, literarias y teatrales. La investigación de artistas referentes a la temática escogida y la comparación de los nexos de unión y diferencias que se establecen entre sus declaraciones, ha enriquecido mi trabajo artístico personal y aportado argumentos para reflexionar. La división del concepto en cada uno de sus apartados comprensiblemente explicados me ha permitido lograr una ordenación lógica de las ideas que forman el concepto y la división coherente del Índice. La adaptación de estos razonamientos a un juicio propio, ha dado como resultado la fusión de mi análisis personal a la base conceptual que construída a partir de los conocimientos adquiridos.

El montaje del Dossier artístico recoge el desarrollo conceptual previo de las mismas a partir del razonamiento de los datos investigados en conjunto. La elaboración de un concepto es esencial para crear las piezas de mi obra personal manteniendo su vínculo con dicho desarrollo. Pretendo que el análisis personal de mi obra tenga relación con la redacción argumentativa del concepto y desarrollo del boceto Trabajo Teórico. Para establecer una línea de creación coherente con el desarrollo teórico elaborado, he consolidado el concepto lúdico del proceso creativo del que hablo, con la calidad artística buscada en la construcción de las piezas.

Para desarrollar la idea que focalizase mi planteamiento al mundo laboral, me serví del argumento común que comparten el Dossier artístico y la argumentación. Durante el proceso de trabajo he tratado de ser constante en la unidad en el proyecto y, para conseguirlo, he tratado de aplicar el concepto al proyecto enfocado al mundo laboral a través de una propuesta creativa. Del mismo modo, con el objetivo de hacer real mi idea, busqué el modo de obtener la aceptación de la propuesta y desarrollo de la misma, y expuse el proyecto a una empresa que necesitaba colaboración artística para la puesta en escena de un teatro infantil. Esta oportunidad no dudé en aprovecharla y finalmente logré materializar mi pensamiento en una escenografía plegable.

**PRIMERA PARTE
(DOSSIER ARTÍSTICO)**

Montaña Sagrada

Imagen: Maqueta escenográfica de papel

Autor: María Álvarez Romero

Título: Montaña Sagrada

SopORTE: Papel sobre telas y algodones

Técnica: Escultura del papel

Dimensiones: 100 x 30 x 40 cm

Cronología: 2015

Observaciones:

Representación de una montaña mágica. Tiene estabilidad en su base por ser de composición triangular. Las formas se repiten constantemente dentro de la naturaleza, como podemos comprobar en la espiral de Fibonacci, por lo que la textura en esta obra es utilizada desde un punto de vista naturalista como recurso de sucesión. La percepción tacto-visual de la imagen se basa en el estampado y perforado del papel, adquiriendo características morfológicas geométricas, onduladas y planas. Los métodos constructivos empleados en esta pieza son el Kirigami, origami, y papeles plegados al azar. Mezcla tanto las formas orgánicas como la luz, que juega como instrumento dramático en la escena. La iluminación dirigida a volumetría y relieve provoca a sobre el conjunto matices y contrastes. La gama general de colores es fría para mantener la ambientación misteriosa que contrasta con el uso de algunas luces cálidas que transmiten tranquilidad. La colocación de los farolillos de colores bajo un papel de seda los suaviza visualmente bajo un tejido traslúcido que a su vez permita que sus luces se mezclen y unifiquen. El conjunto está organizado de forma que dependiendo del uso del juego de luces se determine la visión general de la escenografía. Dependiendo de la intención puede focalizar su atención únicamente en la zona superior del triángulo o la inferior inclusive.

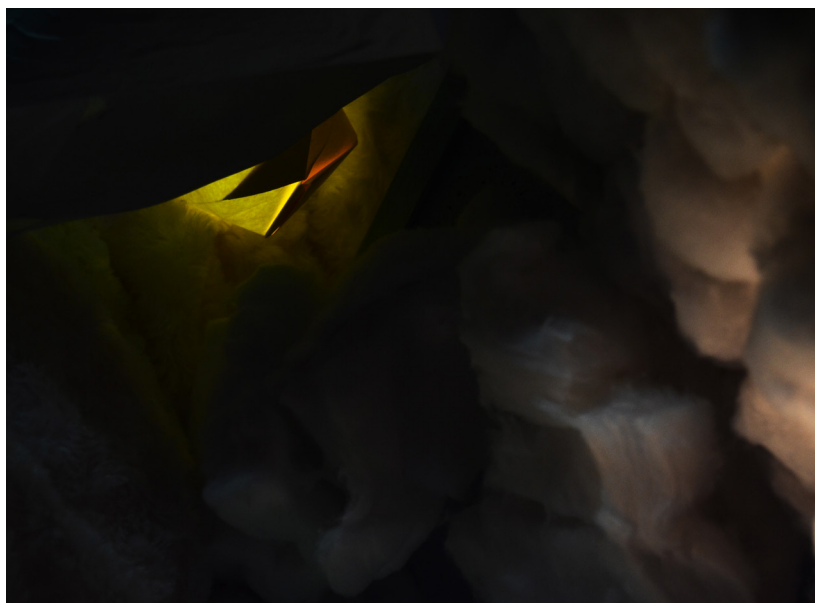


Dossier. nº1



Dossier. nº2

Dossier. nº3



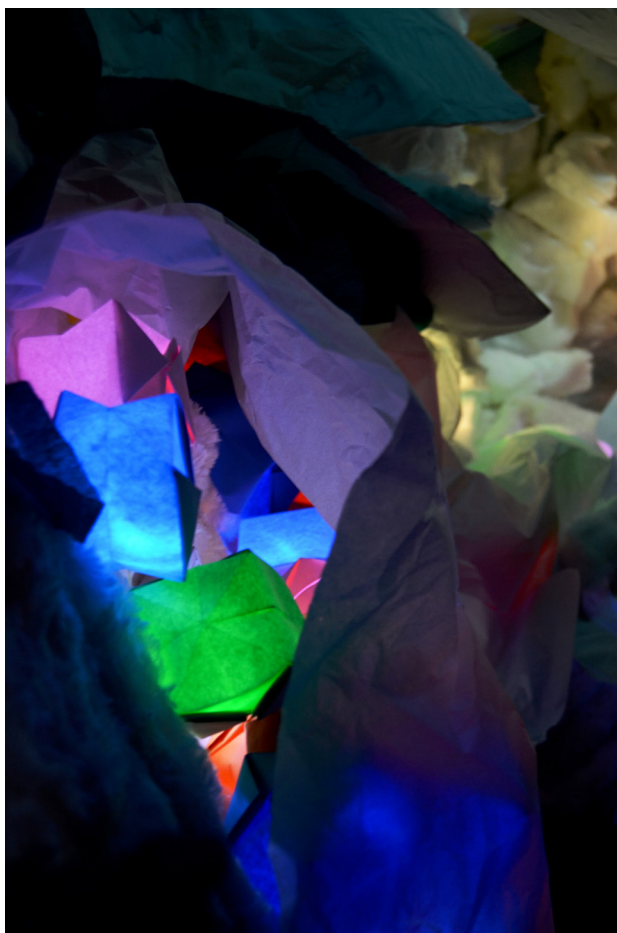
Dossier. nº4



Dossier. nº5



Dossier. nº6



Dossier. nº7

Enroque al Alfil

Imagen: Maqueta escenográfica de bronce

Autor: María Álvarez Romero

Título: Enroque al Alfil

Soporte: Bronce sobre cristal

Técnica: Lana trenzada y fundida

Dimensiones: 20 x 20 x 20 cm

Cronología: 2015

Observaciones:

La imagen representa la batalla perdida que supone la lucha contra la naturaleza. Al ser una acción donde la muerte y el peligro están presentes, utilizo oscuros y claros cuya gama cromática esté formada por tonos terrosos pertenecientes a la naturaleza. El cristal, además de aliviar la vista por su claridad y resaltar con ello la oscuridad de las piezas, provoca que éstas se reflejen en él y se repitan sobre su superficie, esto produce el aumento dimensional de la escena y la sensación simbiótica de pertenencia de un material a otro, aludiendo al englobe que abarca la naturaleza. Sobre la disposición horizontal del tablero se apoyan las figuras formando dos líneas direccionales que dividen la acción de la escena. La estructura de la que pende una figura, adquiere peso a través de la luz y enfoque fotográfico para aportar dramatismo y grandiosidad a la escena, remarcándola. La textura del conjunto es quien aporta la mayor carga sensorial a la obra, la construcción trenzada de las texturas se realizó a partir de lana fundida con puntillas, que crean salientes y simulan enredaderas de espinos.



Dossier. n°8



Dossier. nº9

Dossier. nº10



Dossier. nº11





Dossier. nº12

La niña quiere ser artista

Imagen: Maqueta escenográfica de papel

Autor: María Álvarez Romero

Título: La niña quiere ser artista

Soporte: Papel y madera.

Técnica: Arquitectura del papel, acrílicos y lanas.

Dimensiones: 50 x 35'7 cm

Cronología: 2015

Observaciones:

Representa a un cerebro creativo del que nacen de oleadas de creatividad. La parte inferior muestra la visión de la estructura de Pop-up un cerebro visto frontalmente, cuya apariencia es la de un libro del que salen otras figuras construidas en papel. El cambio de escala de la parte superior a la inferior provoca la sensación de que los elementos de menor tamaño surjan de los de mayor. La composición es simétrica y equilibrada, tan sólo alterada por la tensión que provocan los colores y la vibración de las texturas del peso inferior. La textura es tacto-visual y la metodología que emplea para conseguirla es variada, la construcción se basa en lo dobleces y plegados y en el estampado manual. El juego de texturas de esta imagen varía entre lo liso y lo rugoso para generar diversas tramas que dividan la superficie y repitan las formas, a través del corte compositivo y aplicación directa del color sobre el lineado interno del cartón. La luz que focaliza la imagen es frontal ligeramente dirigida desde la esquina superior derecha, para ayudar así a la escultura a contrastar su sombra sobre la superficie e incentivar su volumen.



Dossier. nº13



Dossier. nº14

Dossier. nº15



Dossier. nº16



Selva Virgen

Imagen: Maqueta escenográfica lineal

Autor: María Álvarez Romero

Título: Selva Virgen

Soporte: Papel

Técnica: Dibujo a grafito, cera y rotulador sobre papel

Dimensiones: 70 X 50 cm

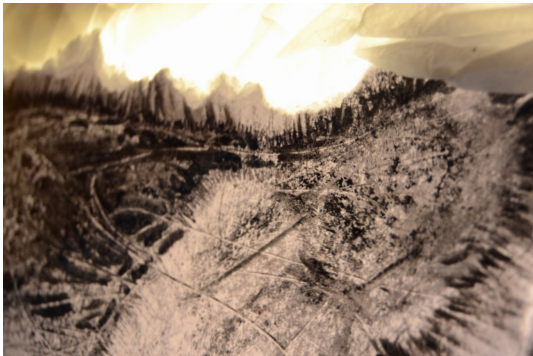
Cronología: 2015

Observaciones:

Representa una selva inhóspita y misteriosa. La textura es la protagonista de la imagen al igual que en el resto de piezas. El dibujo está trabajado con minuciosidad a nivel de diorama, para que en caso de ser ampliado en una escenografía el resultado sea envolvente. Cada sección del conjunto trabaja la textura hasta el punto de provocar un horror vacui, en el que los elementos se ordenan entre sí consiguiendo un caos equilibrado. La pieza respira a partir de un centro luminoso, elemento básico alrededor de cual se agrupan los dibujos dispuestos bajo la forma compositiva circular. En esta pieza es la luz quien provoca la tensión del conjunto, reforzando la textura del papel de seda que altera la imagen ganando en expresividad. Las diferentes tonalidades aportan movimiento en algunas zonas debido a la intensidad del color. Al mezclarse las luces construyen entre sí los matices que pintan la escena y crean la atmósfera. Al no ser unos colores excesivamente saturados, se limitan a entintar al conjunto manteniendo sin cambios determinadas zonas lineales donde sigue predominando el blanco y negro. La formación de niveles mediante la ruptura, el pliegue sutil de diversas secciones y el uso del papel de seda buscan simular diferentes planos de profundidad.



Dossier. nº17



Dossier. nº18

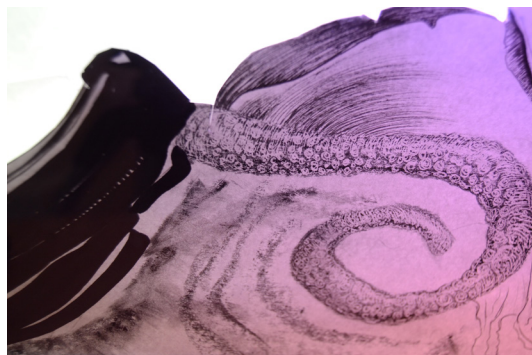


Dossier. nº19



Dossier. nº20

Dossier. n°21



Dossier. n°22



Dossier. n°23



SEGUNDA PARTE
(DESARROLLO CONCEPTUAL)

Origen comunicativo

A comienzos del S. XX, se abordaron las particularidades psicológicas del dibujo gracias a los postulados de Spencer. A medida que avanzaba el psicoanálisis, el grafismo cobró importancia en el marco del intelecto y el estudio del desarrollo mental se vio abordado en la etapa infantil, donde se descubrió que el dibujo tenía un papel fundamental en el desenvolvimiento psicomotor del niño. A partir de entonces, se fijaron tres tipos de procesos que justificarían la necesidad plástica en el niño: el proceso de simbolización, de desarrollo expresivo y de desarrollo creativo.²

Piaget, uno de los autores principales de esta línea de investigación, es quien denomina “sensorio-motora” a la primera etapa del desarrollo cognitivo, aludiendo al conocimiento natural que adquieren los niños a través de la experiencia de sus sentidos.³ Manifiesta la importancia de la plástica durante el crecimiento estableciendo sus bases como fundamento cognitivo. Dibujar incrementa la inteligencia, el desarrollo emocional y forma parte del florecimiento cognitivo. Estimular la expresión plástica es fundamental para el cerebro, órgano que se encuentra en constante evolución desde las primeras semanas de gestación (Figura.1). Según Piaget, en el crecimiento se refleja la interacción entre la herencia genética y las oportunidades que brinda el entorno.



Figura. nº1
Desarrollo cerebral en el feto

Partiendo de la base roussioniana de que el niño no es un adulto menos informado sino un ser humano en pleno desarrollo de su inteligencia, llegamos a la conclusión de que el conocimiento del mundo se limita a la experiencia senso-motora, con el entorno como única referencia del sistema cognitivo. Para Piaget el juego nace de la imitación, es el principal proceso de simbolización que se realiza en la vida y esta manifestación de adaptación inteli-

2. ACASO, M. (2000). Simbolización, expresión y creatividad: tres propuestas sobre la necesidad de desarrollar la expresión plástica infantil. *Rev. Arte, Individuo y Sociedad* [en línea], número 12, pp. 41-57. ISSN: 1131-5598 Disponible en: http://www.arteindividuoysociedad.es/articles/N12/Maria_Acaso.pdf

3. PALACIOS, J., Marchesi, A. y Coll, C. (1999). *Desarrollo psicológico y educación* (Vol. 1). Psicología Evolutiva. Madrid, Alianza Editorial. Cap. 1

gente sitúa la expresión plástica, por surgir también de la representación, como una diversión.

“La inteligencia sensorio-motora aparece como el desarrollo de una actividad asimiladora que tiende a incorporar los objetos exteriores a sus esquemas, acomodando éstos a aquellos.”⁴

El artista holandés Telmo Pieper, ha trabajado recientemente una serie de manipulaciones fotográficas en las que ha adaptado los dibujos que realizó de niño a la realidad que representaban (Figura.2). Esta acción es el resultado de la inspiración creativa infantil, una clara muestra de lo atractivo que puede resultar el potencial comunicativo que se posee a edades tempranas, inherente al factor expresivo. El niño, mediante las actividades plásticas, conjuga armónicamente lo subjetivo y lo objetivo, ayudando a que no sólo interiorice sus experiencias, sino que también las exteriorice. Dibujar es un impulso mecánico y natural que aparece en el comportamiento humano nada más comienza a controlar sus movimientos corporales. A los ojos de la ciencia, los dibujos son para los niños como la manifestación de la palabra es para los adultos.

Algunos los test de inteligencia, como los de Luquet⁵ y Lownfeld⁶, dos de los muchos autores que destacan dentro de este estudio, basan sus resultados en relación a la creatividad que muestran los niños. Ambos establecen hipótesis sobre las etapas del dibujo infantil, coincidiendo en que en la fase final de la adolescencia se pierde relativamente el interés por el dibujo al tener consciencia del aumento de libertad. De acuerdo a la teoría organísmica de Werner y Piaget, esto se debe a que el organismo construye sus propios esquemas de conocimiento en relación con el medio que le rodea y adecua al cuerpo al mundo para sobrevivir. Rebok complementa este argumento señalando que el cambio cognitivo es similar al orgánico, que al igual que el biológico ejerce una función adaptativa en constante estado de transición.

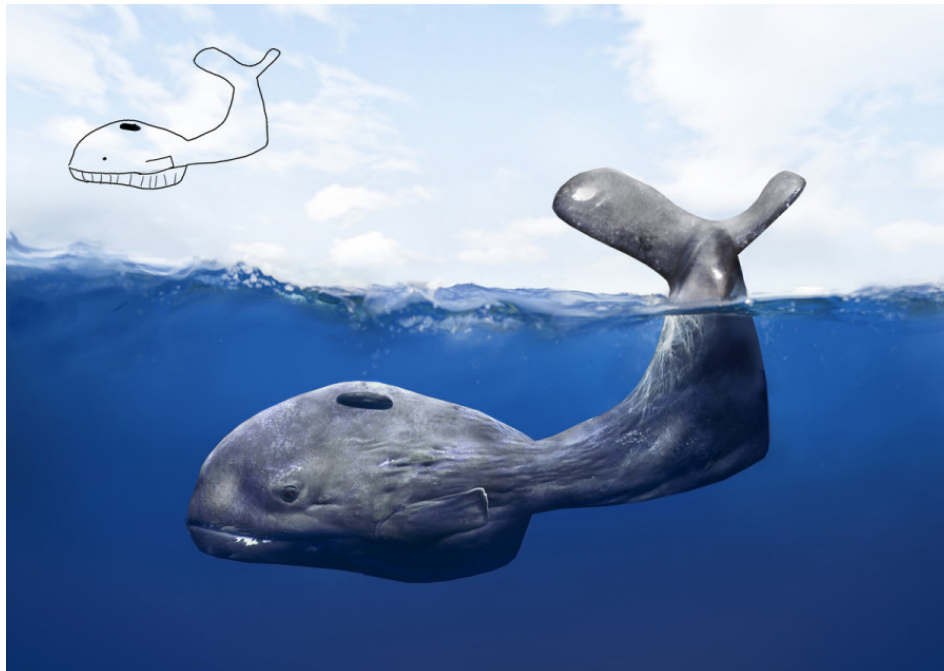


Figura. n°2
Ilustración perteneciente a la serie *Kiddie Arts* de Telmo Pieper

4. PIAGET, J. (1994). La creación del símbolo en el niño. MéxicoO. Fondo de Cultura Económica, pag.17

5. LUQUET, G.H. (1972). El dibujo infantil. Barcelona. Edit. A. Redondo.

6. LOWENFELD, V. (1972). Desarrollo de la capacidad creadora. Buenos Aires. Edit. Kapelusz.



Figura. nº3

Adaptación de un garabato infantil a un peluche realizado por Doodlie Softie

No obstante, a pesar de que sea el cuerpo el que se coordine con su entorno y al alcanzar la madurez sitúe a la expresión plástica en un plano secundario, no significa que la creatividad sea trascendente únicamente durante el desarrollo del niño, al contrario, es probable que al adulto le marque un antes y un después. La creatividad y la imaginación ofrecen una visión diferente ante los obstáculos (junto con una amplia gama de posibles soluciones), de varias formas de afrontarlos y vivirlos que, en cualquier etapa del crecimiento, enriquece y favorece a quien las cultiva.

El mejor ejemplo para apoyar este argumento es el estudio del recorrido del grafismo desde sus orígenes hasta su asentamiento en el desarrollo humano, es decir, desde el garabato al dibujo complejo. Durante las diferentes etapas en las que evoluciona el dibujo, la persona va adquiriendo la inclinación natural comunicativa, a la que acompañan habilidades pertenecientes a su especie que le permiten desarrollar otras más complejas. Esto se debe a que el niño, al tomar consciencia de su pertenencia al mundo, se esfuerza por comprender la realidad que le rodea y reflejarla. Al hallarse su capacidad lingüística aún sin desarrollar por completo, toma el dibujo como vía para representar su mundo interior, de modo que utiliza el dibujo como intermediario entre el juego y la imagen mental.

Este impulso expresivo tiene un gran valor comunicativo, es una herramienta de comprensión utilizada en determinados métodos psicoanalíticos infantiles. Los dibujos son una herramienta de evaluación importante para evaluar diferentes estilos de apego o en casos de abuso sexual, ya que el niño puede no hablar de ello por miedo o bloqueo. Anna Freud se plantea el psicoanálisis infantil en dos puntos fundamentales: El primero reside en la transferencia de información, el segundo en la llamada regla fundamental del análisis o regla de la libre asociación. La libre asociación no puede llevarla el niño a cabo cumplidamente como el adulto, lo que plantea la necesidad de explorar e intensificar nuevas vías de exploración del inconsciente. Para ello, el dibujo es una actividad muy fiable que revela la cualidad de los trastornos padecidos por el niño, a través del cual relata con facilidad sus manifestos latentes y facilita la labor interpretativa.⁷

7. FREUD, A. (1985). El Yo y los mecanismos de defensa. Barcelona. Colección Psicología Psiquiatría Psicoterapia. Editorial Paidós.

Este mismo acto se puede adaptar a la aplicación de la semiótica en los elementos sociales reconocibles a nivel mundial: señales, carteles, iconos etc. Una iniciativa comercial que se ha puesto de moda durante los últimos años es la adaptación de garabatos de niños a peluches (Figura.3). Este hecho es un factor positivo ya que, desde el punto de vista de los creadores del garabato, incentiva la continuidad de su actividad gráfica al ofrecerle al niño una respuesta positiva e importancia especial ante el resultado de sus creaciones. Todos poseen ese impulso comunicativo gráfico. Esto es herencia directa de nuestros antepasados prehistóricos y como consecuencia parte esencial de nuestra condición humana.

Ya en la Prehistoria, el dibujo y la pintura fueron utilizados como medio de comunicación y expresión, lo cual facilitó entre sus practicantes la comprensión social y cultural del primer marco histórico de la humanidad. El hecho de que esta necesidad primitiva de crear arte se refleje en cada nueva vida, llegando incluso a representar un grafismo similar (Figura.4), invita a preguntarnos qué pérdida supondría deshacerse de la construcción plástica del ser humano. Si en los orígenes de nuestra raza ya era tangible esa urgencia por plasmar al exterior la introspección individual, que este acto perdure en la actualidad de una especie evolucionada, revela su importancia en la definición de las personas.

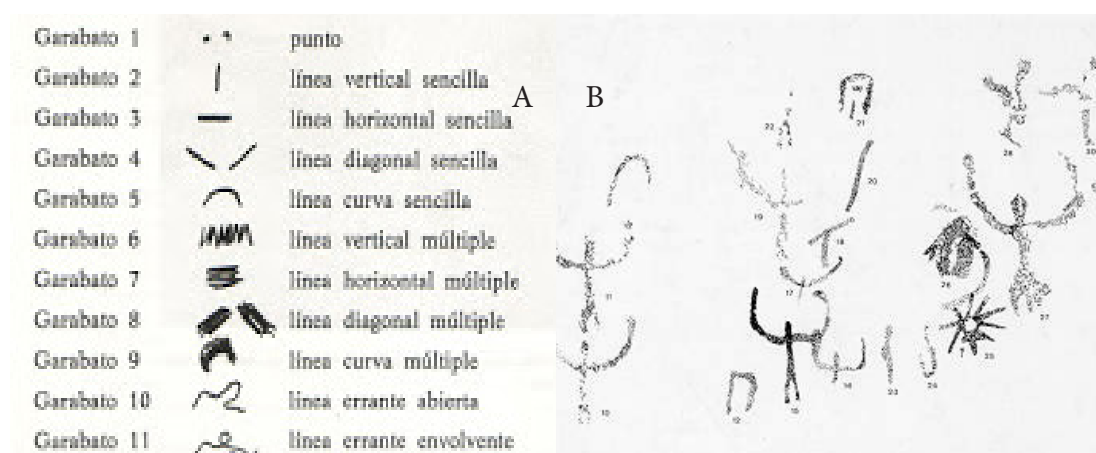


Figura. nº4
Similitud entre los garabatos infantiles y los dibujos prehistóricos.

- A Detalle del documento *Análisis de la expresión plástica del preescolar* de Rhoda Kellogg
B Pinturas rupestres del Abrigo I del Peñón de las Juntas

“No sabemos cómo empezó el arte, del mismo modo que ignoramos cuál fue el comienzo del lenguaje. [...] Llamamos primitivos a esos pueblos, no porque sean más simples que nosotros [...], sino porque se hallan mucho más próximos al estado del cual emergió un día la humanidad. Entre esos primitivos no existe diferencia entre construcción útil y creación de imagen, en cuanto a la necesidad concierne. No creo que sea tan difícil asimilar este modo de sentir. Lo único que se requiere es la voluntad de ser absolutamente honrados con nosotros mismos y preguntarnos al propio tiempo si no seguimos conservando también algo de primitivos con nuestra existencia”⁸

8. GOMBRICH, E.H., (1997). Historia del arte. Nueva York. Madrid. Alianza Editorial, pag. 39-40.

Con esta cita Gombrich hace alusión a estas cuestiones, nada de lo artístico nos es ajeno en este dominio toda creación surge del presente, de algún lugar del mundo físico plenamente activo en nuestro sistema cultural. Todas las obras son en este sentido contemporáneas, el arte de la Antigüedad es muy moderno por sus formas y estructuras, un pariente próximo de la sensibilidad actual. El posterior desarrollo de esta actividad dependerá de la cultura y educación en la que se desarrolle el niño junto a sus inquietudes, sin embargo la sociedad suele determinar esa vía de expresión adaptándola a su modo de funcionamiento. Es por ello por lo que la frescura del trazo y la conexión directa entre el pensamiento y el dibujo se pierde a medida que se crece y la mente se nutre de la cultura a la que pertenece. Entonces pasa a ser parte de ella y se forma como producto de la ciudadanía, políticamente correcto y apto para convivir con sus semejantes.

“El hombre aprende a dominar un procedimiento que, mediante la orientación intencionada de los sentidos y la actividad muscular adecuada, le permite discernir lo interior (perteneciente al yo) de lo exterior (originado por el mundo), dando así el primer paso hacia la entronización del principio de realidad, principio que habrá de dominar toda la evolución ulterior. Naturalmente, esa capacidad adquirida de discernimiento sirve al propósito práctico de eludir las sensaciones displacenteras percibidas o amenazantes.”⁹

Las inquietudes artísticas se relegan a un plano secundario y las vías de expresión plástica son sustituidas por las lingüísticas. Al desarrollo de la palabra le sigue el habla y al habla la literatura, a la literatura los estudios y los mismos a la determinación de su vida a ellos. El niño crece, la infancia desaparece y con ella la creatividad.

La escenografía *La Montaña Sagrada* (Dossier. nº1 y 2), recoge una metáfora que muestra visualmente la grandiosidad de su cumbre mientras mantiene en penumbra la ladera. Para comprender en su totalidad el juego visual, la pieza se presenta a partir de dos fotos tratadas con luminosidades diferentes en las que se muestra la misma visión del conjunto escultórico. La primera limita el esplendor a la cumbre, manteniendo el pie de la montaña bajo una oscuridad que lo oculta (Dossier.1), mientras que la segunda capta la montaña en su totalidad, mostrando la composición completa de la escultura junto a su juego de luces (Dossier.2).

Esta muestra conjunta de ambas vistas de la escenografía, conceptualmente alude a nuestra tendencia a centrar la atención únicamente en aquello que capta nuestra curiosidad y deja en un segundo plano el resto de elementos que no nos fascinan. Este hecho suele repetirse en las personas, ya sea por la desvalorización estipulada de dichos elementos rechazados o por la ignorancia de su valor, debido a que en pocas ocasiones esa exclusión inconsciente ocurre por voluntad propia. Del mismo modo las personas, a medida que evolucionan, tienden a darle mayor importancia a unos factores y dejar de lado otros. Durante el crecimiento de los niños ocurre esto mismo con la motivación creativa, se la desvaloriza y sustituye por competencias educativas de enfoque social. La creatividad pasa a ser por tanto, únicamente esas luces que sólo se encienden para

9. FREUD, S. (1929), *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, pp.4

aquellos que se paran a reparar dos veces en su existencia. La creatividad puede permanecer oculta bajo cumbres más luminosas, pero siempre se encuentra a lo largo del camino, visible o no.

Para entender mejor este planteamiento sobre la desvalorización creativa en la educación, podemos hacer un breve estudio del enfoque escolar general. Los estudios infantiles se enseñan en base a asegurarle al niño desenvolvura en un futuro social, para ello, el pequeño deberá comprender y manejar el sistema económico y tener la cultura suficiente como para hacerse respetar. Esto conlleva que, a medida que crece el niño, los nuevos conocimientos que adquiera se centren en su desenvolvura en comunidad y su grado de conocimiento general. Debido a esta particular visión de la inteligencia establecida desde la Ilustración, muchos intelectos privilegiados pasan desapercibidos por no destacar dentro de los estudios y son vistos como inválidos para ser nutridos del saber general. No obstante, estos factores olvidan que las mentes brillantes son aquellas cuya verdadera inteligencia reside en sus capacidades de razonamiento deductivo, más allá de la memorización de las asignaturas y fórmulas de trabajo.

Actualmente, los niños se ven rodeados de una amplia variedad de estímulos, que distraen su atención de los estudios y los descentra de las labores que deben realizar, lo que suele ser castigado y tratado como un déficit de atención que hace pensar al pequeño que su comportamiento es negativo. No obstante, dentro de estas distracciones hay que saber diferenciar cuáles son realmente perjudiciales y cuáles por el contrario le enriquecen. Es cierto que algunos entretenimientos anulan la mente del niño y simplemente son un incentivo para que pase las horas sin hacer nada beneficioso, sin embargo, otra serie de acciones que requieren trabajar con ellos mismos y manipular tanto su cuerpo como su mente, son altamente beneficiosas por permitirles ejercitar la creatividad y la imaginación.

Las artes se enfocan a la experiencia estética y en el ejercicio de ésta es cuando los sentidos funcionan en toda su expresión. Los niños no deben estar encerrados solo en el ambiente educativo, sino ser conscientes de su entorno y disfrutarlo a la vez que reciben la formación social. Así sería como entraría en juego la creatividad y se encenderían los farolillos de la ladera de la montaña, cuando la oscuridad se disipase y la vista alcanzase más allá de la cumbre iluminada.

Introspección en la Vanguardia

Siguiendo este planteamiento, es similar lo que ha ocurrido con el arte. A lo largo de la historia fue la misma evolución la que varió las raíces psíquicas del dibujo hasta poner dicha materia al servicio de la sociedad: pasó de ser un modo de comunicar simbólicamente la expresión individual natural a rendirse a los criterios del realismo estético de la academia. Kaprow en su libro *La educación del des-artista* sitúa al sujeto creativo en un rol muy similar al del niño que juega a imaginar, recordando la relevancia lúdica durante el proceso artístico en contraposición a las exigencias academicistas.

“Cuando el des-artista copia lo que ocurre fuera del arte, o copia una naturaleza en su propio modo de actuar”. [...] Esto no tiene por qué ser un asunto serio. [...] Ha de hacerse con gusto, ingenio, diversión; tiene que ser como jugar. Jugar es una palabrota. Usada en su sentido habitual como alegre, de mentirijillas, y como actitud libre de utilidad moral o práctica, connota, para los americanos y para muchos europeos, ociosidad, inmadurez, y la ausencia de seriedad y sustancia. [...] Pero (como para subsanar la indiscusión) desde los tiempos de Platón, doctos académicos han señalado que existe entre la idea de jugar y la de imitación.” ¹⁰

Esto también se vio en el *automatismo psíquico* de André Breton (Figura.5), el cual nace de la exploración del subconsciente de Sigmund Freud a principios del S.XX y



Figura. nº5
André Breton fotografiado por Man Ray

10. KAPROW, A., (2007). *La educación del des-artista*. Madrid. Ardora Expres, pag. 44-45



Figura. nº6
Pasaporte de George Maciunas

bajo primario e infantil, origen de nuestras raíces primitivas. A este movimiento les seguirían los artistas surrealistas, cuyos dibujos no serían totalmente automáticos por intervenir en ellos la búsqueda de la estética. La definición de *Surrealismo* declarada por André Breton, también utilizada como cierre de su *Primer Manifiesto del Surrealismo*, nos da una pista sobre lo que serían las bases de los movimientos artísticos que estaban por aparecer.

*“SURREALISMO: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”*¹¹

A partir de este momento, los movimientos artísticos que durante los años siguientes serían fruto de la contracultura y de la necesidad de romper con lo establecido, formarían los primeros grupos antisistema y plantearían conceptos acordes con la corriente que buscaba concienciar de la trascendencia que tendría la revolución en la sociedad. Reasumirían la condición natural artística y devolverían las raíces emocionales de la creación personal. Con sus afirmaciones, Kaprow nos incita a cuestionarnos si el ser humano está volviendo a sus orígenes.

“Sólo cuando artistas activos dejen voluntariamente de ser artistas podrán convertir sus habilidades [...] en algo que el mundo pue-

11. RAMONEDA, A., (1988) Poesía española contemporánea. Madrid. Sociedad General Española de Librería S.A., Primer Manifiesto del Surrealismo

significó un retorno a la revalorización de la espontaneidad gráfica. Durante las vanguardias se retomó la importancia de la espontaneidad dentro de la obra artística, devolviéndole el valor al pensamiento individual e instintivo que el arte había ido perdiendo desde sus orígenes. El resultado del *automatismo* se aplicaría tanto al ámbito del dibujo, donde destacó la obra de Masson, como al de la literatura, en el que predominaron los poemas de Artaud y Apollinaire. Por influencia de la vanguardia *Dadá*, Paul-Émile Borduas crea en 1943 un grupo artístico llamado Les automatiques que rechaza todo ápice de representación para encontrar la pureza del trazo accidental proclamando, en su manifiesto *Refus Global* o *Rechazo total*, unos valores universales y éticos más afines a ese di-

de emplear: en jugar. [...] La mejor forma de aprender a jugar es con el ejemplo, y los des-artistas pueden darlo. En su nuevo papel como educadores, todo lo que tienen que hacer es jugar como antes lo hacían bajo la bandera del arte. [...] Sospecho que las palabras estáticas, particularmente los nombres, sirven más de freno que las costumbres sociales a los cambios suscitados por fuerzas no verbales. [...] Un artista obedece ciertos límites heredados de percepción, que determinan cómo se vive y construye la realidad. Pero nuevos nombres pueden ayudar al cambio social. Reemplazar artista por jugador, [...] una identidad cambiada es un principio de movilidad. [...] La obra de arte, una especie de paradigma moral para una ética del trabajo caduca, se está convirtiendo en jugar.”¹²



Figura. nº7
Joseph Beuys en la exhibición *A Journey Through the Lower Rhine*, fotografiado por Gerd Ludwig

Tanto el *Dadá* (Duchamp [Figura.6]) como *Fluxus* (Maciunas [Figura.7]), fueron una manera de entender la creatividad de forma innovadora, la antítesis del planteamiento artístico y una reacción contra su visión limitada. El movimiento *Fluxus* fue heredero directo del *Dadaísmo* y el *Surrealismo* por buscar igualmente lo irracional de la creación anteriormente rechazada, siendo Beuys (Figura.8) uno de los artistas más influyentes de este movimiento. En relación a la temática de la gráfica anteriormente tratada, Beuys hace perdurar la base espiritual del dibujo dentro del arte contemporáneo. Su concepción curativa no se pierde a pesar del academicismo implantado con el tiempo, la expresión espiritual de la misma mantiene su importancia de origen. El artista asume la dimensión plástica de su obra como vía expresiva de su pensamiento, siendo un claro ejemplo de cómo ha permanecido en el tiempo la unión entre el arte y la mente hasta la actualidad.

“El dibujo es la primera forma visible en mis obras [...] la primera cosa visible de la forma del pensamiento, el momento de cambio de los poderes invisibles a la cosa visible [...] Es en realidad una forma especial de pensamiento llevada a una superficie”¹³

Carmen Bernárdez explica que el artista considera sus dibujos como una gran reserva de imágenes y de pensamientos materializados.

12. KAPROW, A., op.cit., pp. 68-69

13. BEUYS J., (1993), citado por BERNÁRDEZ, C. (1999). Joseph Beuys. Madrid. Arte Hoy. Editorial Nerea, pp.73

“Sus dibujos no sólo proyectan obras escultóricas o representan, sino que también estudian, analizan, seleccionan ideas y simbolizan, procediendo directamente del universo mental y sensorial del ser humano.”¹⁴

El conocimiento del origen de este tipo de creación ya es una respuesta para su significado, tener consciencia de la pertenencia del arte a la naturaleza humana es esencial para la valoración e incentivación del mismo dentro de la educación. El peso social de Beuys marca en el arte una diferencia significativa en respecto a cómo se ha conceptualizado tradicionalmente, sin dejar de formar parte del mercado ni de adaptarse a sus normas, mantiene su pensamiento y prioridad espiritual expresiva. El artista admite la posibilidad de considerarse un dibujante rupestre redivivo por su inclinación a las formas arcaicas y primitivas. Su obra no se puede llegar a definir como figurativa o plenamente abstracta pero sí estilizada, siguiendo la tradición artística prehistórica y bárbara, de apariencia enigmática y fetichista.



Figura. nº8
Marcel Duchamp fotografiado por Man Ray

“Dibujar es, ante todo, la meditación de una existencia que no puede serlo sin misterios.”¹⁵

Esta semejanza con la creación artística de nuestros precedentes, vuelve a recoger la necesidad expresiva de la visión pura del arte alejado de miramientos estéticos que frenan el proceso de creación natural. La escenografía *Enroque al Alfil*, (Dossier. nº8), ha sido construida a partir de este proceso del subconsciente aplicado en el arte contemporáneo desde la *Vanguardia*. El automatismo del que hablaba André Bretón, junto al pensamiento lúdico frente al arte razonado por Duchamp y Beuys, fueron mis referencias a la hora de tratar de tomarme la creación

14. BERNÁRDEZ, C., op.cit., pp.44

15. BERNÁRDEZ, C., op.cit., pp.43.

escultórica de un modo más personal y lúdico.

En el escenario que presento, muestro una escultura de bronce trenzada y enredada de forma confusa y expresiva, lo que se debe a que su realización se ha basado en la improvisación y el impulso compositivo. Al saber que debía fundir en bronce, decidí acercar la técnica a mi persona desde el punto de vista material, investigando cómo podía aplicar mis intereses a ella. Esta búsqueda experimental me permitió trabajar una herramienta siempre presente en mis trabajos desde mi niñez, la lana. El simple hecho de probar qué ocurriría si fundía lana, me sirvió para dar rienda suelta a mi imaginación y probar a estructurar formas sin predeterminedar, procurando que resultasen estéticamente compositivas y se adecuasen a la temática del ajedrez que yo quería plantear.

Haber realizado la escultura desde el automatismo no convierte a la pieza en un proyecto totalmente improvisado, al contrario, en esta obra me vi obligada a fusionar mis impulsos creativos de la niñez (como es la construcción espontánea de la escultura), con los conocimientos obtenidos durante mis últimos años de educación artística: la fundición en bronce y la adaptación del diseño a la misma. Esta unión me ofreció un resultado especialmente positivo, me ayudó a percatarme del beneficio que se obtenía al trabajar la pieza de este modo y la gratificación que supone ver a tu persona reflejada en la obra. Al mirar tu pieza terminada no ves únicamente el fruto de un esfuerzo artístico, sino expresividad, comunicación, nervio, vibración, factores personales intrínsecos sin los que la escultura no se definiría como tal. La fusión de estos dos ámbitos de mí misma significó un antes y un después en la construcción de mi obra, me impulsó a investigar en la procedencia de la creatividad y a entender lo importante que es madurar y adquirir nuevos conocimientos sin dejar de cultivar la imaginación.

Éste es el concepto de *Enroque al Alfil*, la lucha interna que ha lidiado el ser humano con su origen creativo desde su inmersión social. El escenario representa una batalla de ajedrez en la que el rey es ahorcado por el tablero o, metafóricamente hablando, por su propia lucha. En esta visión intervienen claros factores sociales que, a pesar de las apariencias, se encuentran alejados de las acciones bélicas. La batalla está presente en la pieza, el ajedrez es un claro símbolo de ello, no obstante el conjunto habla de una lucha personal en la que se encuentran inmersos cada uno de los individuos pertenecientes a una comunidad. La guerra de uno mismo contra las órdenes impuestas por el estado es un clásico que vive el ser humano desde sus orígenes, el mandatario que gobierna la colectividad es quien decide qué papel ejerce cada uno de sus integrantes y qué serie de acciones debe ejecutar para el correcto funcionamiento de la organización. La ordenación colectiva del caos es un factor positivo sin el cual no podríamos convivir en armonía, sin embargo el mal uso del mismo podría convertirlo en un factor negativo. En *Enroque al Alfil* hablo de la lucha impersonal que vivimos, la batalla en la que peleamos por motivos ajenos que tomamos como personales por la imposición que se nos ejerce de ellos. Del mismo modo, esta guerra se puede tomar como la sublevación continua que tenemos respecto a nuestro lado natural, el hecho de considerarnos humanos tiende a hacernos rechazar ese origen animal del que procedemos, esa relación directa que las personas tienen con sus instintos. Los impulsos son la base del resto de reacciones corporales que nos conforma como individuos independientes, el rechazo a los mismos nos autolimita y nos convierte en seres socialmente dependientes.¹⁶

Estos límites también han tratado de predeterminedar la situación natural del factor creativo que

16. FREUD, A. op.cit.

a lo largo de la historia, a pesar de menguarse durante los siglos academicistas, terminó por rebelarse dando lugar a los movimientos artísticos de la Vanguardia. Puede resumirse este enfrentamiento en una lucha antinatural en la que peleamos por recuperar los medios expresivos naturales. El conocimiento a nivel sociocultural es objetivo siempre que se complemente con el origen que nos define como humanos, está en nuestra mano saber aprovechar y cultivar esta fusión racional-emocional que forma a las personas. La imagen que utilizo dentro del tablero de *Enroque al Alfil* para simbolizar este argumento, es la formación tanto del tablero como de las piezas que, a partir de formas vegetales entrelazadas, visualmente similares a una enredadera de espinos, aporta la carga natural a los participantes de esa guerra por parte de los dos bandos. Estas formas orgánicas aluden a la batalla que luchan las personas por oponerse a la leyes sociales que delimitan sus raíces humanas. De hecho, tanto el rey como tablero están configurados a partir de esta red vegetal como alusión a su pertenencia a la naturaleza y aunque sea el rey quien trate de dominar a sus sublevados para su propio beneficio, su origen es quien le lleva a fracasar. Los humanos se enfrentan a los humanos para conseguir beneficios sin considerar los daños que pueden ejercer de este modo, no obstante la naturaleza es demasiado fuerte como para ser vencida. Es el tablero, la misma guerra natural, quien termina ahorcando a aquel que la ha provocado: la naturaleza tarde o temprano termina respondiendo a los daños que se le causan pues forma parte de cada uno de nosotros.

Imaginación y otros dones

Es irónico que algo tan básico como es la libre expresión, la creatividad y el uso de la imaginación se vean retenidos a edades tan tempranas por las convenciones sociales. Pensar en la limitación introspectiva que sufren las personas durante la infancia a cambio de su adaptación ciudadana, incita a plantearnos qué hubiera sido de esos niños si no se les hubiesen cambiado los lápices



Figura. nº9
Gianni Rodari firmando libros a su público

por los libros, o si se les hubiese estimulado del mismo modo el desarrollo gráfico y lingüístico. Esto no quiere decir que la educación basada en la literatura sea un error, al contrario, Gianni Rodari (Figura.9), maestro de la literatura pedagógica, es un ejemplo de que la imaginación y la creatividad se pueden fomentar desde la infancia a través del lenguaje. En su libro Gramática de la Fantasía muestra la posibilidad de jugar con la imaginación por medio de la invención de historias, de la proyección de la palabra sobre los ámbitos de la realidad del ser humano sin privar nunca al niño de su visión y expresión personal del mundo. Pretende rescatarle de la indiferencia y hacerle la educación alegre y divertida, cree en la capacidad transformadora del lenguaje y piensa que puede provocar nuevas formas de entender la realidad. En este libro propone diferentes métodos para fomentar la creatividad que ofrezcan la oportunidad de jugar con la literatura, defiende la idea de la formación creativa para la transformación del mundo.

“La mente es una sola. Su creatividad se cultiva en todas las direcciones. Los cuentos (escuchados o inventados) no son “todo” lo que le sirve al niño. El libre uso de todas las posibilidades de la lengua

no representa más que una de las direcciones en las que aquel puede expandirse. Pero “tout se tient”, como dicen los franceses. La imaginación del niño, estimulada a inventar palabras, aplicará sus instrumentos en todos los aspectos de la experiencia que provoquen su invención creativa. Los cuentos sirven a las matemáticas, así como las matemáticas sirven a los cuentos. Sirven a la poesía, a la música, a la utopía, a la labor política: en definitiva, al hombre entero y no sólo al que crea fantasías.”¹⁷

Rodari definió a los niños como creadores activos, con capacidad de transformar el mundo que los adultos querían imponer utilizando el juego libremente como la primera y más natural expresión de la persona. Propone una formación para la evolución del mundo, donde el fomento de la imaginación desde la infancia pueda abrir en el futuro nuevas posibilidades dentro de la realidad adulta. Siguiendo estas mismas pautas se puede lograr el avance motivando el interés artístico dentro de la educación (la capacidad artística es un regalo que nos hace la niñez por el simple hecho de nacer humanos) que, al ser cultivado, lo agradece con frutos emocionales y sensoriales reflejados a lo largo de la vida. La estimulación creativa que se tenga a edades tempranas determinará la capacidad de expresión y comprensión personal adulta, por lo que las cualidades artísticas son una herramienta no sólo útil durante la etapa de la infancia, sino también una beneficiosa vía de conexión con nosotros mismos a cualquier edad.

“Sólo al soñar tenemos libertad, siempre fue así y siempre será”

Sin duda el profesor Ketaing supo qué debía hacer para implantar la semilla literaria en el



Figura. nº10
Fotograma de la película *El club de los poetas muertos*

17. RODARI, G., (2009). Gramática de la fantasía: Introducción al arte de contar historias Barcelona. Editorial Planeta, capítulo Imaginación, creatividad, escuela, págs. 233-234

18. Death poet society. 1989. [Película]. PETER WEIR. EE.UU.: Touchstone Pictures / Silver Screen Partners IV



Figura. nº11
Libros adaptados al cine

- A *La Bella y la Bestia*, adaptación de Villeneuve G.
B *Pinocho* de Carlo Collodi
C *La historia interminable* de Michael Ende

interior de sus alumnos (Figura.10). La película *El club de los poetas muertos* trata precisamente de cómo el arte, en el caso del filme especialmente el verbal, nos amplía la visión del mundo y abre expectativas sobre campos que tal vez habían pasado desapercibidos para nosotros. Desgraciadamente, la sociedad mecánica en la que vivimos ha terminado desvalorizando el arte y ha antepuesto el éxito laboral al bienestar anímico. La literatura es otro medio expresivo limitado por el rechazo a la imaginación que tiende a producirse a medida que el adulto crece. Las responsabilidades y obligaciones le frenan hasta restringir parte de su capacidad creadora y olvidar qué era inventar historias. El ser humano es una criatura que necesita del conocimiento de experiencias que no puede llegar a alcanzar por sí mismo: depende de las vivencias de otros para desinhibirse y sentirse completo. La literatura es mundialmente conocida como medio de transmisión de cultura, pero también lo es de personas.

Tal vez sea el recurso más cercano y asequible para al adulto renegado del arte que abandonó el trazo de sus ideas por seguir a las palabras escritas, y enriquezca también la mente de quienes dominen la línea pero no la redacción de la misma. La lectura del artículo *La imaginación en la literatura infantil* de Gianni Rodari aporta un ideal educativo que va más allá de la cultura social: afirma el valor que tiene la estimulación literaria en el niño y da motivos para pensar que el peso que tiene es el mismo para el adulto. Propone una formación de autoconocimiento de la mente individual, donde aprender por gusto o por obligación supone una diferencia vital.

“No se puede concebir una escuela basada en la actividad del niño, en su espíritu e investigación, en su creatividad, si no se coloca a la imaginación en el lugar que merece en la educación. Lo

que implica que el educador animador cuenta entre sus tareas con la de estimular la imaginación de los niños, de liberarle de las cadenas que precocemente le crean los condicionamientos familiares y sociales [...]. Para esto también le serán útiles los libros. [...] Ningún libro puede sustituir la experiencia, pero ninguna experiencia se basta a sí misma. [...] Adulto es quien elige serlo. Por eso creo que es conveniente dejar muy pronto libres a los chicos para que puedan buscar el libro que les conviene, [...] y que se lo busquen libremente sin interponer barreras entre ellos y los libros de todas las literaturas. Ayudémoslos a apropiarse del mundo, de la cultura, de la poesía [...]. Será importante que ante la estantería de los adultos, sepan buscar no sólo informaciones sino también espacios para su imaginación. Bien está que lean ensayos sobre la sociedad, la historia, la política o la sexualidad... Pero habrá sido insuficiente para su educación si no buscan también libros de poetas y de novelistas, de escritores que han indagado acerca de la más delicada de las materias: el hombre, sus sentimientos, su personal manera de reflejar, sufrir o combatir la realidad.”¹⁹

Aunque estos argumentos de Rodari estén enfocados a los niños, son totalmente aplicables al mundo adulto. En mi caso, a medida que se fueron definiendo mis inte-



Figura. n.º12
Composición creativa de fotogramas de películas

- A *Hotel Budapest* de Wes Anderson
- B *La ciencia del sueño* de Michel Gondry
- C *Across the Universe* de Julie Taymor

19. RODARI, G., (2004). La imaginación en la literatura infantil. Rev. Imaginaria [en línea], Lecturas número 125, (31 de marzo de 2004). <http://www.imaginaria.com.ar/12/5/rodari2.htm>

reses, la literatura fue adquiriendo importancia en la construcción de mi personalidad. Gracias a ella descubrí que la diversión mental se puede aplicar a la realidad y viceversa. La mayor parte de mi infancia y adolescencia la pasé leyendo y escribiendo historias ajenas a mí, que me nutrieron de experiencias que de otro modo no hubiese conocido. Jugaba a ser otras personas, las palabras me absorbían de tal manera que durante la lectura no existía nada más allá de la historia que se construía ante mis ojos; esto me ayudó a entender el poder que tenía la imaginación y el beneficio que supone cultivarla junto al lenguaje verbal.

La revolución cinematográfica es un ejemplo del peso social que posee la desinhibición individual a través de las historias (Figura.12). La grabación de películas va más allá del comercio filmográfico, supone un medio evasivo importante para la ajetreada rutina del primer mundo. Del mismo modo, la transformación de los libros en películas muestra la evolución a la que se han sometido esas páginas hasta materializarse visualmente frente a nuestros ojos (Figura.11), no obstante, en ocasiones la lectura directa del libro supone una implicación personal mayor. En ella es el lector quien toma a la par tanto el poder de espectador como de dios creador, pues es su mente quien construye el mundo que página a página va concibiendo a través de la texto. Esta magia intangible es posible tan sólo gracias a las palabras y éstas pueden ser un arma de doble filo, pues precisamente cuando empezamos a utilizarlas de forma correcta es cuando se tiende a dejar de lado la plástica. No obstante poder comprender la importancia artística que reside en ellas ofrece alcanzar esa dimensión paralela de la mentalidad humana, aquello que llamamos imaginación.

La escenografía *La niña quiere ser artista* (Dossier. nº13) basa su concepto en la relación entre la creatividad y la comunicación verbal, dando importancia al pensamiento que no se cierra a teorías estandarizadas y se encuentra abierto a todo tipo de posibilidades, el pensamiento divergente. Este tipo de pensamiento no es sinónimo de creatividad definida como la capacidad o facilidad para inventar o crear, pero su uso sí es una forma ideal de fomentarla.

El Pensamiento divergente es un modo de razonar que permite enfocar un asunto desde varios puntos de vista, adquirir de ellos múltiples respuestas que liberen la mente sin limitarla a una única respuesta. Curiosamente el Pensamiento divergente destaca en los niños, sin embargo a medida que van creciendo y siendo educados dejan de aplicarlo hasta adquirir la objetividad de un adulto. De nuevo nos encontramos frente al dilema de la pérdida creativa al alcanzar la madurez, factor consecuencia del reproche ante el uso del Pensamiento divergente a la hora de razonar seriamente. Unida a este tipo de pensamiento se encuentra la literatura creativa, que estimula la imaginación del lector. Le incita a emocionarse en el proceso de creación hasta interesarse en desarrollarlo y llevarle a probar qué es escribir sus propias historias. Aprender a dar vida a sus pensamientos mediante las palabras aporta voz propia al escritor. El aprendizaje de la escritura es apasionante y sorprende ver cómo evoluciona la mente simplemente con la lectura. La literatura regala una visión peculiar del mundo que el lector aprende a mirar de manera especial.

En la configuración de las formas que definen a *La niña quiere ser artista* trato de aludir a esta conexión mental que ofrece la literatura: la base compositiva se sustenta por una estructura cerebral de visión frontal construida en papel. Sobre ella sitúo las páginas de varios libros abiertos en blanco de las que surgen otras formas, también de papel, que simulan tres representaciones alegóricas: una estrella, un libro y varias olas. Estos últimos signos hablan de las

vertientes creativas (simbolizadas a partir de las olas) que surgen de la fusión entre la literatura y la plástica, figurada en el libro y la estrella respectivamente. Las páginas de los libros están en blanco, al contrario que texturas que cubren el resto de la superficie cerebral, llenas de colorido. Esto se debe a que es el pensamiento quien debe enfrascarse en la literatura para, a través de la creatividad, llenar sus páginas y dotar de voz propia a su expresión verbal. Esta visión en conjunto hace referencia al nacimiento creativo que reside en el cerebro y a cómo nutre la literatura la esencia de la creación imaginativa.

Dominio expresivo



Figura. nº13
Allen Ginsberg casero

a tres escritores contemporáneos: Allen Ginsberg (Figura.14), Charles Bukowsky (Figura.15) y David Salinger (Figura.16).

Ginsberg pretende provocar mediante sus escritos, a través de un lenguaje brusco falto de miramientos cuyo mayor propósito es captar la atención del lector y atraerlo a su argumento mediante su naturalidad. Trata la poesía enredada en un panorama literario donde sus subgéneros comienzan a fusionarse entre ellos, sin una clara diferenciación entre la narrativa y la poesía.

El empleo de Bukowski de la palabra se asemeja en la franqueza de los escritos de Ginsberg, cuyo uso directo del diálogo que mantiene tanto con el espectador como consigo mismo, es la causa del gran valor que tienen sus textos. No redacta ritmos ni divide la sonoridad de la palabra, sino que los unifica, apela al texto como si de un monólogo real y espontáneo se

“Un libro es un espejo: Si un asno escudriña en su interior, no esperes que un apóstol te devuelva la mirada.”²⁰

Al cruzar la línea de la madurez algunos de los autores a destacar dentro de la vorágine imaginativa que es el mundo literario, dieron su fruto como consecuencia de las secuelas que dejaron en ellos las vivencias del contraste entre los horrores de la Segunda Guerra Mundial y el panorama liberal que se le oponía (Figura.13). Lo vertiginoso del cambio entre ambos ámbitos, establece diferentes vertientes sociales y otro tipo de relatos más introspectivos, representados a través de personajes desconcertados que intentan encontrarle sentido a la vida. Mediante cuadros escénicos tortuosos los protagonistas intentan encontrar el origen y la esencia de todo aquello que les perturba, de pensamientos donde se reflejan las verdaderas inquietudes del escritor. Entre estos autores, cabe mencionar especialmente

20. LICHTENBERG, G., C., citado por EWING, W.A., (2008). El rostro humano, el nuevo retrato fotográfico. Barcelona. ART-BLUME, pp.240

tratase de manera incluso soez, hasta conseguir la antiescritura ante la que se rinden sus seguidores. Un mensaje directo, visceral, que aunque se encuentre alejado de la Generación Beat, utiliza igualmente el lenguaje sin censura de Baudelaire.

A pesar de la similitud de intereses literarios de Bukowski, jamás estuvieron asociados más allá del contexto histórico y socio-cultura, aunque sus estilos literarios informales e inconformistas sean afines y los aproximen, al igual que a Salinger. El tono de este cínico escritor criticaba con acidez el mundo hipócrita adulto. Su rebeldía y sarcasmo fueron censurados como en los casos de Bukowski y Ginsberg, sin embargo este hecho tampoco impidió a Salinger ser acogido con entusiasmo entre sus lectores. La oscura literatura de estos tres autores es reflejo de sus propias existencias y dicho factor el que realza la fusión existente entre literatura-vida y el éxito que supone tanto personal como de cara al público la sinceridad que se incluya en ella.

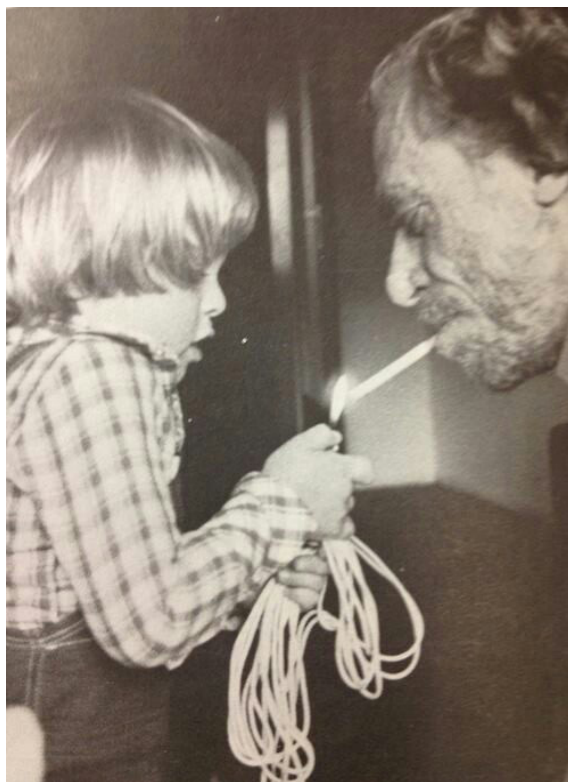


Figura. nº14
La llama de Bukowski

“Charles Bukowski - ¿Así que quieres ser escritor?

*Si no te sale ardiendo de dentro,
a pesar de todo,
no lo hagas.
A no ser que salga espontáneamente de tu corazón
y de tu mente y de tu boca
y de tus tripas,
no lo hagas.
Si tienes que sentarte durante horas
con la mirada fija en la pantalla del ordenador
o clavado en tu máquina de escribir
buscando las palabras,
no lo hagas.
Si lo haces por dinero o fama,
no lo hagas.
Si lo haces porque quieres mujeres en tu cama,
no lo hagas.
Si tienes que sentarte
y reescribirlo una y otra vez,
no lo hagas.
Si te cansa sólo pensar en hacerlo,
no lo hagas.
Si estás intentando escribir
como cualquier otro, olvídalos.*



Figura. nº15
Salinger siendo enviado a Inglaterra para la guerra

*Si tienes que esperar a que salga
rugiendo de ti,
espera pacientemente.
Si nunca sale rugiendo de ti, haz otra
cosa.*

*Si primero tienes que leerlo a tu
esposa
o a tu novia o a tu novio
o a tus padres o a cualquiera,
no estás preparado.*

*No seas como tantos escritores,
no seas como tantos miles de
personas que se llaman a sí mismos
escritores,
no seas soso y aburrido y pretencio-
so,
no te consumas en tu amor propio.
Las bibliotecas del mundo
bostezan hasta dormirse
con esa gente.
No seas uno de ellos.
No lo hagas.*

*A no ser que salga de tu alma
como un cohete,
a no ser que quedarte quieto
pudiera llevarte a la locura,
al suicidio o al asesinato,
no lo hagas.
A no ser que el sol dentro de ti
esté quemando tus tripas, no lo hagas.
Cuando sea verdaderamente el momento,
y si has sido elegido,
sucederá por sí solo y
seguirá sucediendo hasta que mueras
o hasta que muera en ti.
No hay otro camino.
Y nunca lo hubo.”²¹*

Quizás la evolución continua del sello que estos escritores inculcaron sobre el panorama literario, se desarrolló hasta alcanzar la verborrea estética del escritor que domina la palabra lo suficiente como para conectarla directamente con el subconsciente. Escribir hasta alcanzar la expresión personal que es la poesía supone el conocimiento de la estrecha diferencia que hay entre fantasía y realidad, la cual pondría en duda la mayoría de los razonamientos adultos por los que se dirige el mundo. La poesía tiene la capacidad de transportar y habitar un universo paralelo a quien la practica. Un ejemplo de la transformación literaria dentro del mundo adulto

21. BUKOWSKI, C., (2005) *Escrutaba la locura en busca de la palabra, el verso, la ruta*. Madrid. Editorial Visor Libros, pag. 16-17

se ha producido en internet bajo el acrónimo de la *Alt Lit*. El código poético se ha adaptado al avance informático del S.XXI provocando el nacimiento de este juego verbal, la *Alternative Literature*. Una nueva corriente digital prolífica y coetánea al despliegue tecnológico, reina en el primer mundo y abarca a una plataforma tan amplia como es la web. Esta propuesta literaria engloba a todos los autores con intención de renovar la literatura formalizada y huir de academicismos, hecho que construye en conjunto un abanico expresivo disponible para el público de la red. Más allá de la novela o poemarios de bolsillo, la *Alt Lit* persigue la sencillez inmediata, consecuencia de la vida acelerada de los ciudadanos de países avanzados con poco tiempo para la lectura de ocio. La poesía vuelve a la vida desde internet gracias a su accesibilidad, brevedad y síntesis. La existencia de la *Alternative Literature* demuestra que la naturaleza humana provoca la necesidad de expresar emociones.

Su origen se encuentra entre diez jóvenes estadounidenses, rebeldes poéticos, bajo el apelativo de Postnoventistas. Comprenden que la simplicidad es una manera de llegar a la población y tratan de reflejar la belleza de lo cotidiano. La adaptación de los poemarios a la medida de redes sociales como Twitter, Instrgram, Facebook o diferentes espacios de Blogs, es un ejemplo del cambio radical que supone esta corriente frente a la literatura clásica. Al ser internet una



Figura. nº16

Instantánea de la II Guerra Mundial de Lee Miller que alude a la palabra silenciada y destruida de los periodistas

comunidad a nivel mundial, la *Alt Lit* está abierta para aquel que desee integrarse y aspire probar sus capacidades de escritura.

La poesía mediática supone una importante metamorfosis lírica y su aparición en las redes sociales son excusas juveniles para exaltar el yo individual que despierta al poeta. Palabras agolpadas casi descuidadamente y de forma espontánea y acumulada sin buscar coherencia, sino belleza. Es en los poetas postnoventistas nacidos en la era de internet, en los que he decidido centrarme por sus cambios en la valoración de ritmos en el verso libre y la acumulación incongruente de pensamientos.

Frente a la opinión generalizada de que el poeta joven debe demostrar su madurez literaria antes de comenzar a publicar su obra, hay quien se sorprende ante el nivel de calidad de sus introspecciones públicas, sin embargo ellos alegan que la experiencia la consigue el novato cuando se obliga a escribir, y lo muestran a través el trabajo diario de sus respectivos blogs.

Son un claro ejemplo de que la juventud no determina al escritor, sus textos resaltan la suficiente madurez y dominio para poseer la capacidad de transmitir el poder de la imagen únicamente con palabras. Buscan la colisión de realidades contrarias y la asociación de lo onírico y lo real. Para ellos la poesía es el ordenamiento del caos. Tal vez lo sea realmente y no se encuentre únicamente oculta tras las palabras.

En la escenografía *Selva Virgen* (Dossier. nº17), para realizar el trabajo constructivo de la imagen he utilizado de nuevo la visceralidad del dibujo automático que estipuló André Masson, de un modo similar al proceso usado en la construcción de *Enroque al alfil*. Cada línea o textura que da forma al conjunto de esta escenografía, es un trazo espontáneo esbozado únicamente por la intuición que la educación plástica me ha aportado. Trato de mantener la espiritualidad del dibujo comentada anteriormente a partir del ejemplo de Beuys, dejarme llevar por el subconsciente y elaborar el trazo siguiendo las pautas que la construcción va aportando. Improvisar con cada línea una nueva y continuar con el diálogo que mantiene con el resto del conjunto gráfico, significa adaptar nuevas formas a las ya existentes y componer armónicamente las unas con las otras. El dibujo espontáneo es por lo tanto, una variante sin palabras de la poesía libre, una rima visual constante que, si se trabaja adecuadamente, sin pronunciar palabra, habla y transmite con la misma intensidad que lo haría un poema.

La *Alternative Literature* sería una comparación adecuada a este dibujo anárquico, su desenfadado frente a academicismo y su soltura expresiva es muestra de la capacidad emocional que guarda el subconsciente. Como mencionamos anteriormente, el dibujo es un medio comunicativo natural. Si a esta desenvoltura le añadiésemos la libertad del mecanicismo como se hacía durante las vanguardias, quizás descubriésemos facultades propias ignoradas por mantenerlas retenidas, además de otro tipo de lenguaje más allá de la voz. La poesía, bajo la visión general de un conjunto de palabras que manifiestan emociones, tiende a verse preconcebida como un método expresivo de interés puramente cultural y poco objetivo.

No obstante, quien se para a descifrar realmente esta técnica literaria descubre que tras esa acumulación de palabras se esconden, en muchas ocasiones, los verdaderos pensamientos de quien las escribe e incluso a veces la visión oculta de dicha persona bajo forma de versos. Es por lo tanto la poesía una selva virgen que, compuesta de una exuberante vegetación y observada a vista de pájaro, en su totalidad resulta bella y apacible a los ojos. Sólo una vez inmerso en las profundidades de esa espesura es cuando la frondosa botánica cobra importancia y el follaje envuelve al individuo en su expedición literaria.

El escritor que se adentra en esta jungla hasta confundirse con los vegetales de la selva, termina convirtiéndose en poeta, descubre el lado salvaje de la poesía, las monstruosas formas que puede esconder la delicada flora y la vivacidad de los colores que otras luces externas atenuaban. Con el escenario Selva Virgen hablo sin pronunciar palabra de la cara oculta de la poesía a través de la línea.

Conclusión: Escenografía del pensamiento

Es por lo tanto el dibujo o la plástica en general una visión directa y terrenal de nuestro pensamiento, es un espacio físico ocupado y transformado en su materia por nosotros, para convertirlo en un lugar perteneciente a nuestra mente. Es el traspaso directo de una idea, de la visión que retenemos en el cerebro a un elemento físico. Creamos de la nada aquello que no existe a partir de sustancias que forman parte del mundo material, transmutamos la utilidad de lo que nos rodea para aportarle otro significado hasta llegarlo a definir de un modo que se adecue a nuestro razonamiento y, como resultado, aporte al exterior un elemento perteneciente al mundo de la ideas. La creación artística se obtiene del paso a la física de aquello que nace como consecuencia de la metafísica. Para Kant no se distingue la belleza natural de la belleza artística.

“La naturaleza es bella porque parece arte, y el arte sólo es considerado bello si somos conscientes de su condición de naturaleza”²²

La predisposición metafísica es, como calificó Kant, de necesidad inevitable para la persona. Ya definió Arthur Schopenhauer al ser humano como animal metafísico:

“Todas las obras humanas existen sólo para la preservación y alivio de nuestra existencia; a éstas no las discutiremos aquí: en cambio, aquellas existen para ellas mismas, y en ese sentido están para ser consideradas como la flor [...] de la existencia. Nuestro corazón es por eso regocijado por su disfrute, por lo que nos elevamos de la pesada atmósfera terrena de la necesidad y el deseo.”²³

Es un don poder abarcar el pensamiento hasta lograr plasmarlo al exterior, es una suerte poseer esa capacidad de apertura y alivio emocional. Que todos tengamos esa oportunidad nos transforma en creadores, no es el virtuosismo lo que nos convierte sino la capacidad para pensar en el arte. Este argumento, que podría relacionarse con las afirmaciones de Duchamp y Beuys referentes a que todo hombre puede ser artista, se complementa con otros testimonios de Danto sobre el mismo tema:

“Si el arte es estrechamente entendido en términos de pintura y escultura se podría decir, entonces, que la última tesis significa que cualquiera es un pintor o un escultor, lo cual es visiblemente tan falso como que cualquiera es un músico o un matemático. [...] Es

22. KANT, I., (1991). Crítica del Juicio. México. Ediciones Porrúa, pag. 214

23. SCHOPENHAUER, A., (1985). El mundo como voluntad y representación. Barcelona. Editorial Orbis., pag. 388



Figura. nº17 Artistas referentes

A	Judith Scott	E	Andy Goldsworthy <i>Knotweed stalks Derwentwater</i>
B	Toshiko Horiuchi <i>Movimiento armónico</i>	F	Peter Gentenaar <i>Ornamental Paper Deformities</i>
C	Chema madoz <i>Cerilla</i>	G	Henrique Oliveira <i>Transarquitectónica</i>
D	Chiharu Shiota <i>Letter of Thanks</i>	H	Shipo Mabona <i>Crowd Folding Project</i>
		I	Li Hongbo <i>Ocean of flowers</i>

Conclusión: Escenografía del pensamiento
Desarrollo conceptual

arte si es arte, de otra manera no es arte. Debe haber criterios especiales por medio de los cuales podamos distinguir. Es fácil ver que la <<calidad>> no tiene relación con las consideraciones artísticas de Beuys, y en esos términos la noción de <<calidad>> fue cuestionada. Permítanme formular la pregunta <<¿Pero esto es arte?>>. [...] Podemos decir que debe haber algún concepto extrahistórico de arte que admite revoluciones conceptuales, y su análisis es una tarea de la filosofía del arte. [...] Se ha perdido mucho arte al aplicar criterios propios de un concepto de arte que prevalecía durante siglos.”²⁴

Al crecer y cambiar el grafismo por el habla parece olvidarse el lenguaje simbólico casi de ensueño que ofrece el pensamiento espontáneo. Quizás sea cierto y precisamente el papel de la poesía no sea otro que ordenar con su desorden el caos continuo en el que vivimos. La poesía es propensa a entregarse a la deriva mental, llegando a construir frases incongruentes que en ocasiones ofrecen incluso una mayor carga emocional que otras comprensibles, coherentemente construidas. La plástica puede conseguir en el espectador un efecto similar sin necesidad de las palabras, versos mudos encargados de transmitir a través de la vista. Trabajar desde el azar y el automatismo con volúmenes y colores es una metodología similar a la de la poesía: sólo la composición de una pieza ya puede influir en la tensión que ejerza sobre quien la esté mirando. En mi proyecto artístico busco la armonía entre estos elementos para lograr comunicarme a través de ellos de un modo similar al que utiliza la poesía, aboliendo esta vez la palabra.

Mi caos poético se nutre de la vibración de las formas y del uso de la semiótica. Si comprendemos la semiótica cultural como el sistema de significados relacionados con determinados factores que ha estipulado una sociedad, el uso de la imagen como palabra definitoria concede el conocimiento necesario para que el espectador capte el mensaje básico de una imagen sin necesidad de su previa explicación. De este modo, la poesía visual hace aparición y enriquece su lenguaje mediante el uso de otras técnicas más cercanas a la plástica que a las palabras. La imagen tiene que comunicar por sí misma mediante características propias para hacer comprensible su mensaje y hacerlo atractivo al receptor. Dentro de esta búsqueda, como mejor se puede conseguir esta transformación semiótica es a través de la fusión entre la plástica y la literatura, de la poesía visual que permite el juego de palabras y la aplicación de las metáforas sin dejar de lado la imagen.

Algunos elementos básicos de este lenguaje visual, son precisamente las características compositivas que se repiten en mis obras: la luz, el color y la textura. Los análisis conceptuales de los escenarios anteriormente explicados, podrían ser apreciados como el resultado del componente semiótico que configura a la pieza. El valor que yo apporto metafóricamente a determinadas figuraciones, es construido a partir de significados ya acordados y aceptados socialmente, como sería el ajedrez a la batalla o el libro al conocimiento. El resto del mensaje comunicativo lo añade el lenguaje visual y los efectos que provoca sobre el espectador.

La textura la utilizo desde un punto de vista orgánico, las formas se repiten constantemente como ocurre en la naturaleza, un horror vacui equilibrado que habla de la pertenencia terrenal. Como si de la espiral de Fibonacci se tratase, la superficie de las piezas se recubre constantemente de un conjunto periódico de tramas, que generan juegos de luces y sombras formados

24. DANTO, A., (2002). Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia. Madrid. Paidós, pag. 2010-2013

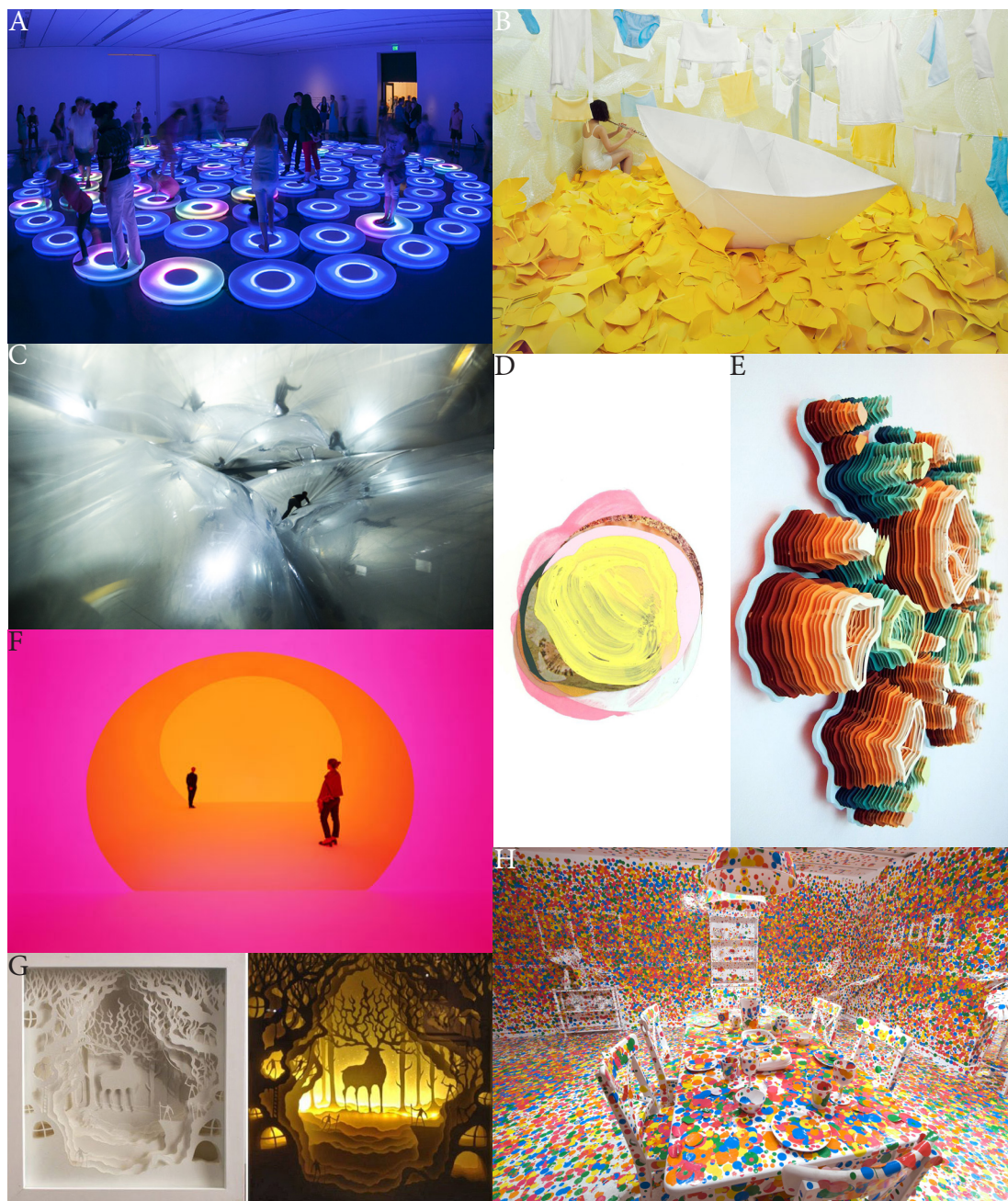


Figura. n°18
Artistas referentes

- | | |
|---|--|
| A | Jen Lewin <i>The Pool</i> |
| B | Jeeyoung Lee <i>Maiden Voyage</i> |
| C | Tomás Saraceno <i>On a space time foam</i> |
| D | Xochi Solis <i>In a house where it was impossible to sleep</i> |
| E | Charles Clary <i>Microorganisms</i> |
| F | James Turrell <i>Captivating color</i> |
| G | Hari & Deepti <i>Great Elk</i> |
| H | Yayoi Kusama <i>The Obliteration Room</i> |

con relieves sobre diferentes áreas. La textura genera diversas perforaciones visuales y rugosidades, como en *La niña quiere ser artista* (Dossier. nº16), en *Enroque al Alfil* (Dossier. nº9, 10 y 11) o en *Montaña sagrada* (Dossier. nº4 y 5). Mediante pliegues, cortes, deshilados textiles o frotado de papeles sobre elementos texturados, se juega con los volúmenes y espacios generando volúmenes como en *Selva Virgen* (Dossier. nº18, 20 y 23), cobrando así fuerza visual los vibrantes conjuntos compositivos.

A estas tramas se les acompaña el juego que la luz ejerce sobre ellas: las texturas rugosas generan efectos de luz y sombra a partir de la altura del relieve que las genere, teniendo más incidencia de luminosidad los puntos más altos y permaneciendo en la sombra los que resalten menos. La luz posee la capacidad de aportar al espacio todos los matices que lo definirán visualmente hasta alcanzar la atmósfera deseada, un ejemplo sería la diferencia que existe entre las dos fotografías que muestran la misma vista de la *Montaña Sagrada* (Dossier. nº6 y 7) utilizando la luz como recurso. Las condiciones de iluminación tienen una gran capacidad transformadora, comunicativa y sensitiva que dan lugar a las atmósferas. La luz busca resaltar la experiencia humana a la ambientación buscada, las composiciones cromáticas y otros factores afectan a esta percepción —como puede verse en el juego cromático de *Selva Virgen* (Dossier. nº19 y 22), la impresión frente a la imagen iluminada y a la que carece de luces varía en gran medida. La iluminación aporta visibilidad, composición, reforzamiento, intensidad, movimiento, forma y color. En *La niña quiere ser artista* (Dossier. nº15), es la luminosidad la que resalta los elementos compositivos y los refuerza en volumen, dotándolos de sombras y definiéndolos en el espacio. La transparencia y el reflejo son también elementos donde juega un papel importante. Las transparencias generan efectos de interés perceptivo, que son altamente funcionales al aplicarles la luz como se muestra en la zona central de *Selva Virgen* (Dossier. nº19) o en los farolillos de *Montaña Sagrada* (Dossier. nº6). Por otro lado, el reflejo repite los destellos y las formas ampliando la imagen, aumentándola en luminosidad y composición de forma similar al efecto que produce el cristal del tablero de ajedrez situado bajo el foco luminoso y las figuras, en la pieza *Enroque al Alfil* (Dossier. nº8).

Dentro de la luz entra en juego el factor del color que, gracias a su englobe cromático, será el causante de que la visión del conjunto compositivo transmita una sensación u otra. Es fascinante la influencia que tienen el color y la luz sobre el estado mental del espectador, al igual que sobre texturas en las transforma su tridimensionalidad. El color es un instrumento competitivo expresivo funcional. Su origen procede de la sensación que producen los rayos luminosos en los órganos visuales y es precisamente esa sensación la que es interpretada por el cerebro bajo forma de color. Dentro de este dominio mental, los colores cálidos tienden a transmitir positividad, alegría, diversión o calor, mientras que los fríos provocan serenidad, sentimentalismo, negatividad o tristeza. La mezcla entre sí de los mismos juega con las sensaciones que el espectador capta, de nuevo comunica un mensaje sin hablar más allá de la imagen visual. En las diferentes obras del Dossier artístico el uso del color determina el ánimo de la información que ofrece, para esto se basa en la saturación e intensidad del color, en su contraste con el resto de tonos que le rodean, con su transparencia o matiz, o con su brillo y luminosidad. Tanto en *Montaña Sangrada* (Dossier. nº3), como en *Enroque al Alfil* (Dossier. nº12), en *La niña quiere ser artista* (Dossier. nº14) o en *Selva Virgen* (Dossier. nº21), los colores son vivos cálidos e intensos para transmitir esa alegría característica de la infancia, contrastada con colores fríos sumidos en oscuridad que aportan a la imagen un aspecto misterioso, que apelan a la seriedad que provoca ser consciente de la pérdida que supone el abandono de la creatividad.

El arte es una escenografía del pensamiento donde actúan las ideas, una representación de la función de nuestras emociones e inquietudes, un decorado tratado bajo nuestro criterio donde

quien protagoniza el papel principal somos nosotros mismos. El artista es el guionista de su propio pensamiento, con el que pretende inundar los sentidos del espectador.

TERCERA PARTE
(PROPUESTA LABORAL)

Una ilusión

Mi propuesta para el desarrollo de este discurso anteriormente explicado dentro del ámbito laboral, recoge la realización de una escenografía para niños y niñas cuya construcción se basa en las técnicas escultóricas del papel, enfocada especialmente a la práctica del Pop Up o Paper Architecture. Estos métodos constructivos se realizan a partir del cálculo del plegado y diseño de las estructuras encajadas en un espacio concreto, compuesto y colocado de forma que el mecanismo de apertura de las piezas que lo conforman posibilite la tensión física de sus materiales y funcionen correctamente como un Pop Up convencional.

Esta iniciativa me ha llevado a experimentar con estos métodos constructivos en materiales diferentes pero con la misma naturaleza del papel, como el cartón, que no se comporta igual ni tiene la misma tensión natural en los plegados, pero ofrece también la posibilidad de ser doblado y adaptado al espacio. El hecho de que el cartón no posea todas las facultades del papel, como la ligereza, provoca que la apertura del Pop Up no sea tan fluida, por lo que para asegurarnos del correcto funcionamiento de las estructuras, se adaptó a la técnica de trabajo el uso de refuerzos y cuerdas que mejorasen su tensión e impulso.

Esta idea procede de mi interés por el público infantil y de mi voluntad de interactuar con los niños a través de las capacidades artísticas. Una de las actividades con las que más disfrutaban los niños en compañía de los adultos es el momento en el que ellos les leen un cuento, les ofrecen la posibilidad de imaginar qué les ocurre a esos personajes hasta el punto de vivir la historia ellos mismos. Mediante esta iniciativa, me gustaría transportar directamente esos cuentos a los niños a través de la escultura, regalarles un teatro cuyos actores sean ilustraciones infantiles vivas que se levanten sobre el escenario al pasar las páginas de un libro gigante.

Mi intención es recoger en una página de Pop Up una escena de cuento o historia, trabajada y construida a través de este procedimiento escultórico. De este modo, una vez terminada la historia se podría contar utilizando para la lectura la herramienta teatral de la voz y para la visualización la fuerza sensorial que tienen las ilustraciones de personajes tan grandes como los mismos niños. Esta idea busca conseguir un escenario que apoye la obra a la vez que la complementa y dinamice. Pienso que esta propuesta tiene una gran carga innovadora porque ofrece participación tanto del cuenta cuentos, como de los mismos niños o de los posibles actores durante el transcurso de la historia, el libro necesita ser abierto y para que el Pop Up se despliegue debe desdoblarse la trampilla que lo retiene. Esta interacción de objeto-persona llega incluso a ofrecerle a la pieza un papel similar al que posee el actor, transforma la realidad de la escultura y la eleva al rol interpretativo del personaje a través de la voz de otros. Además del origen impreso del Pop Up, otro motivo por el que la pieza tendría la forma de un libro gigante son los lenguajes que emplean aquellos que interactúan en ella, que serían los roles del cuentacuentos y los personajes de la historia.

Me he planteado este proyecto como un modo de colaboración social de cara al público infantil. Este tipo de espectáculo puede ser adaptado a cualquier espacio y a cualquier espectador interesado en escuchar una historia, del mismo modo que fomenta el mantenimiento del entretenimiento inocente en los pequeños o les posibilita una forma diferente de divertirse. Es una actividad que puede interesar a todas las edades, este tipo de escultura plegable puede atraer a los adultos mientras que los niños disfrutan con la historia. También da la oportunidad de investigar en un ámbito teatral diferente donde la escultura domina el medio, sustentado sobre las bases tradicionales de historias que forman parte de nuestra cultura.

Una inspiración

Es cierto que una representación teatral consta de dos elementos esenciales: actores y público. Sin embargo esta relación siempre se ve influenciada por la escenografía: una ambientación determina tanto al actor como al espectador, la atmósfera que perciba y las sensaciones que transmitan. El teatro es ilusión y la ilusión escenografía. Mi propuesta se sostiene a partir de las bases que establecieron los mayores exponentes de la transformación del escenario teatral. Los cambios que realizaron sobre las tablas fueron determinantes para conseguir el resultado actual.

Durante las vanguardias, Edward Craig se percató de la monotonía de los elementos decorativos del escenario teatral y lo que supondría estudiarlos previamente para proporcionarles más calidad y adaptación a la obra a representar. Varió así su visión y comenzó a defender la idea de un teatro en constante movimiento que jugase con la escena arquitectónica, es decir, hacer de la puesta en escena una situación dinámica a la par que homogénea, pero con vida propia. El escenógrafo era consciente de la importancia de la luz y del resalte emocional que ésta aporta, de su poder de mantener el espacio en constante movimiento transformándolo y desplazándolo.

Craig propuso conseguir esa movilidad del espacio mediante grandes planchas (Screens), superficies móviles de colores que permitían a la escena evolucionar y convertirla en un ser viviente. Mediante estas pantallas, combinaba las posiciones de la luz para reflejarla de diferentes modos y conseguir que se proyectase sobre otras superficies. Del mismo modo, Craig propuso variar el rol del actor como un elemento plástico más de la escena cuya capacidad de movimiento propio fuese en conjunto a los demás elementos del espectáculo. Con este pen-

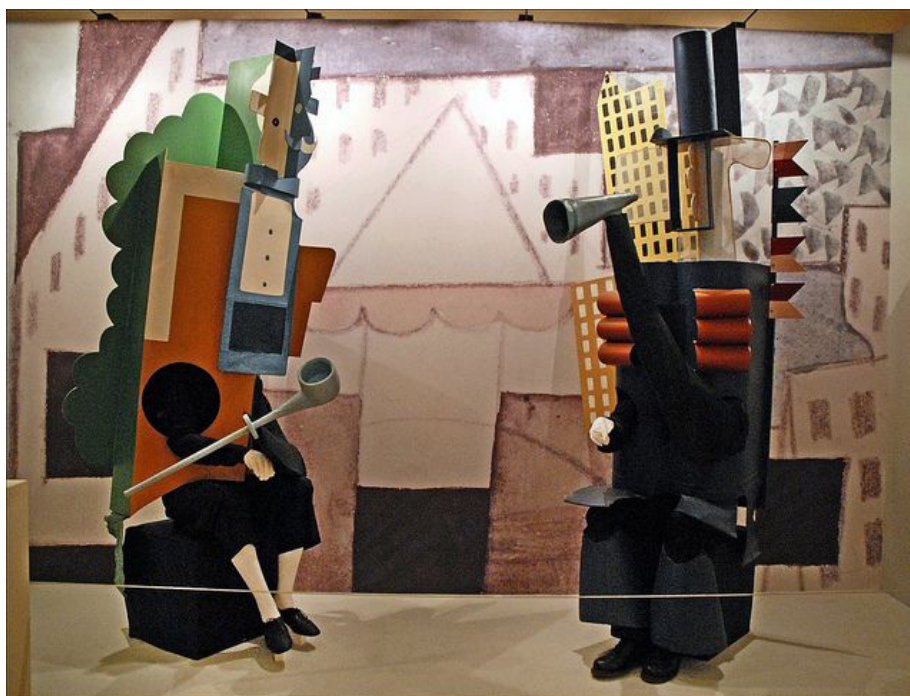


Figura. nº20
Trajes del Ballet Ruso *Parade* diseñados por Picasso

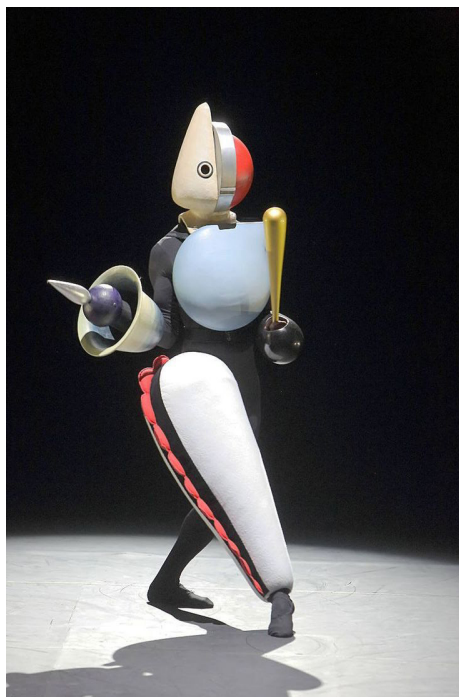


Figura. nº19

Bailarín abstracto del “The Triadic Ballet” (BAUHAUS) diseñado por Gerhard Bohner

samiento dio lugar al concepto de Supermarioneta, que miraba por la utilización de máscaras y movimientos significativos, controlados y ordenados para expresar las ideas, actitudes y emociones, por lo que el cuerpo pasa a ser el esclavo de la mente y el actor de las necesidades del diseño de la puesta en escena.

Adolphe Appia fue coetáneo a Craig y junto a él colaboró en la revolución histórica teatral del S.XIX. Las ideas de ambos hablan de la identidad sala-escena y de la relación espectador-espectáculo que fueron detonantes de la transformación del espacio. El punto de vista de ambos respecto a la ambientación es instrumental para la acción teatral, tanto escenario como actor deben adaptarse el uno al otro para alcanzar la neutralidad del espectáculo. La preocupación de Appia, más que espacial (como era la de Craig), se manifiesta en la necesidad que tiene el actor de transmitir a través de sus movimientos rítmicos adaptados al ambiente reinante.

El espacio se formaría dependiendo del cuerpo del actor, que sería intermediario entre la obra y el espacio. Appia plantea la escena como un lugar viviente que tiene que despertar por sí mismo a medida que avanza la obra. El escenógrafo, al igual que Craig, partió del repudio de los decorados de papel pintado heredados del Renacimiento. Appia quiso destruir las barreras entre sala y escena para proponer un espacio portador de sucesivas disposiciones cambiantes. Su análisis le lleva dotar a la ambientación de elementos sólidos mostrados por una iluminación dosificada, consiguiendo así que la contemplación de sus proyectos escenográficos proporcionase la visión real del medio escénico.

Después de Appia y Craig, el legado de la innovación teatral continuó dando lugar a más avances en la escena, entre los que destaca Depero, en la etapa escénica futurista y constructivista, que ideó una danza de formas geométricas, manipuladas mecánicamente mediante hilos para el proyecto escénico abstracto de la obra Colores, publicada en 1916. También el desarrollo escenográfico de La Bauhaus de ofreció información sobre un escenario expe-

rimental que con la ayuda de Kandinsky y Picasso alcanza el sueño hasta llegar a un teatro hecho de sonidos, colores y luces. En los bocetos escénicos de los artistas están muy presentes estos elementos que aportan la mayor parte de carga visual en la puesta en escena. Tienen la visión de la creación artística como una actividad espiritual que respondía a la necesidad interior, argumentando que los colores y las líneas son capaces por sí mismos de provocar un efecto sensible en el espectador. La mayor preocupación estos artistas era alcanzar el alma del espectador y hacerla vibrar hasta conmoverlo, conectar con él de forma más espiritual e indirecta que racionalmente directa como hacían generalmente las obras teatrales.

Una oportunidad

Durante el pasado mes de mayo tuve la suerte de poder hacer realidad mi propuesta y de llevarla a cabo precisamente en una ópera para niños. Esta oportunidad se dio gracias una la oferta que me hicieron para colaborar en la creación de una escenografía, a la que yo más tarde propuse añadirle un escenario Pop Up en alguna escena con poca actividad que necesitase ser dinamizada. Para poder proponer esta iniciativa con seguridad, conté con la ayuda Amalia Ortega Rodas, profesora del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, quien me ofreció colaborar en el equipo escenográfico de la obra y quien apoyó en primer lugar mi propuesta creativa. Una vez se le presentó el proyecto junto con el boceto a la empresa que dirigiría la ópera, el Conservatorio Elemental de Música *La Palmera* perteneciente a la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, el desarrollo de la escenografía plegable fue permitido y enfocado a la introducción del Proyecto *Brundibár*. Esto hizo posible la adaptación de la metodología de trabajo presentada anteriormente a la realidad y la experimentación del desarrollo de una propuesta creativa dentro del ámbito profesional. El Proyecto *Brundibár* se representó el 9 junio del 2015 y contó también con la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, con Crecer Cantando, Crecer Soñando, con el Conservatorio Profesional de Danza “Antonio Ruiz Soler” de Sevilla, con el Conservatorio Oficial de Música de Almendralejo de Badajoz y con el Centro Cívico Bellavista.

La metodología que se siguió para la realización del proyecto se dividió en diferentes fases de trabajo. La primera parte del montaje consistió en la ampliación a escala del diseño del boceto mediante su proyección, y el coloreado del mismo. La adaptación al medio y el funcionamiento de la escenografía plegable se llevó a cabo a partir del proceso de trabajo anteriormente explicado en la exposición de la idea. Una vez elaborado el libro plegable introductorio, se llevó al conservatorio donde se realizó el ensayo general y se les explicó a los niños cómo utilizarlo en escena. Finalmente le dio uso durante la representación y cumplió su función.

Presento estas imágenes explicativas en el Anexo como referencia fotográfica del proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

ACASO, M. (2000). Simbolización, expresión y creatividad: tres propuestas sobre la necesidad de desarrollar la expresión plástica infantil. Rev. Arte, Individuo y Sociedad [en línea], número 12, pp. 41-57. ISSN: 1131-5598 Disponible en: http://www.arteindividuoysociedad.es/articles/N12/Maria_Acaso.pdf

APPIA, A., (2000). La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente. Serie: Teoría y práctica del teatro. Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), nº 16

BERNÁRDEZ, C. (1999). Joseph Beuys. Madrid. Arte Hoy. Editorial Nerea.

BRETON, A., ELUARD, EP, (1938). Diccionario abreviado del Surrealismo. Madrid. Editorial Siruela

CRAIG, E. G., (2011). Escritos sobre el teatro I. Del arte del teatro. Hacia un nuevo teatro. Serie: Teoría y práctica del teatro. Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), nº 33.

CEBALLOS, E., (1992). Principios de dirección escénica. México. Instituto Hidalguense de la Cultura - Escenología.

COSTA, J., (2008). Diseñar para los ojos. Barcelona. Editor Costa Punto Com.

DANTO, A., (2002). Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia. Madrid. Paidós

DEBORD, G., (1967). La sociedad del espectáculo. Valencia. Editorial Pre-textos.

Death poet society. 1989. [Película]. PETER WEIR. EE.UU.: Touchstone Pictures / Silver Screen Partners IV

FREUD, A. (1985). El Yo y los mecanismos de defensa. Barcelona. Colección Psicología Psiquiatría Psicoterapia. Editorial Paidós.

FREUD, S. (1929), El malestar en la cultura, Madrid, Alianza Editorial, pp.4

GOMBRICH, E.H., (1997). Historia del arte. Nueva York. Madrid. Alianza Editorial.

GÓMEZ, F., (2010). Arquitecturas efímeras. Adolphe Appia, música y luz. Buenos Aires. Editorial Nobuko.

HELLER, E., (2004). Psicología del color. Barcelona. Editorial Gustavo Gili S.A.

KANDINSKY, W., (1911). De lo espiritual en el arte. Madrid. Editorial Paidós

KANT, I., (1991). Crítica del Juicio. México. Ediciones Porrúa

KAPROW, A., (2007). La educación del des-artista. Madrid. Ardora Expres.

LICHTENBERG, G., C., citado por EWING, W.A., (2008). El rostro humano, el nuevo retrato

fotográfico. Barcelona. ARTBLUME, pp.240

LOWENFELD, V. (1972). Desarrollo de la capacidad creadora. Buenos Aires. Edit. Kapelusz.

LUQUET, G.H. (1972). El dibujo infantil. Barcelona. Edit. A. Redondo.

MARTÍN, A. (1999). Más allá de Piaget: cognición adulta y educación. Teoría de la Educación, n.º 11. Universidad de Salamanca, pp. 127-157

MOLDOVEANU, M., (2001). Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson. Barcelona. Lunwerg Editores.

NIEVE, F., (2000). Tratado de escenografía. Madrid. Editorial Fundamentos. SÁNCHEZ, J.A., (1999). La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias. Madrid. Ediciones Akal S.A

PALACIOS, J., MARCHESI, A. y COLL, C. (1999). Desarrollo psicológico y educación (Vol. 1). Psicología Evolutiva. Madrid. Alianza Editorial, Cap. 1

PIAGET, J. (1994). La creación del símbolo en el niño. MéxicoO. Fondo de Cultura Económica.

RAMÍREZ, J.A., (2009). Historia del arte. Madrid. Alianza editorial, Vol.1 RAMONEDA, A., (1988) Poesía española contemporánea. Madrid. Sociedad General Española de Librería S.A.

RODARI, G., (2009). Gramática de la fantasía: Introducción al arte de contar historias. Barcelona. Editorial Planeta.

RODARI, G., (2004). La imaginación en la literatura infantil. Rev. Imaginaria [en línea], Lecturas número 125, (31 de marzo de 2004). <http://www.imaginaria.com.ar/12/5/rodari2.htm>

SÁNCHEZ, J.A., (1999). La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias. Madrid. Ediciones Akal S.A.

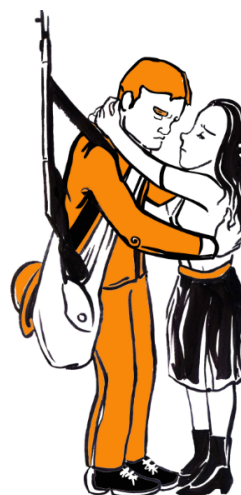
SCHOPENHAUER, A., (1985). El mundo como voluntad y representación. Barcelona. Editorial Orbis.

www.pinterest.com

ANEXO



Anexo. nº1



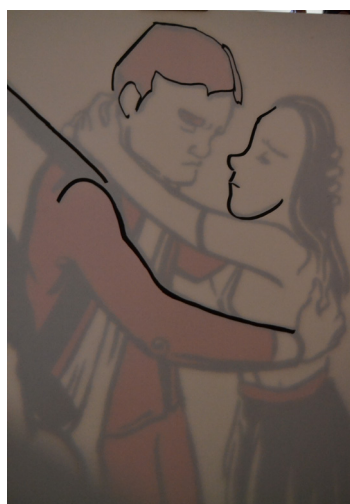
Anexo. nº2



Anexo. nº3



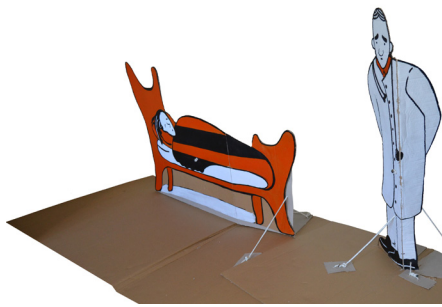
Anexo. nº4



Anexo. nº5



Anexo. nº6



Anexo. nº7

RELACIÓN DE LAS IMÁGENES



Figura. n°1

Url: <http://pregnancy.familyeducation.com/first-trimester/7-weeks-2-days.html>

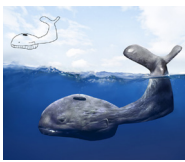


Figura. n°2

Url: http://www.huffingtonpost.es/2014/07/25/artista-garabatos-pequeno_n_5617628.html

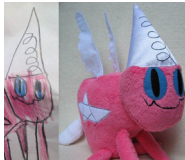


Figura. n°3

Url: <http://www.childsown.com/2012/07/>



Figura. n°4

A Url: <https://infantium.com/es/blog/2012/12/17/kids-scribblings-and-development/>

B Url: <http://www.gergal.net/historia/historia.html>



Figura. n°5

Url: <http://www.dadart.com/dadaisme/dada/024-dada-paris.html>



Figura. n°6

Url: <http://cooper.edu/events-and-exhibitions/exhibitions/fluxus>

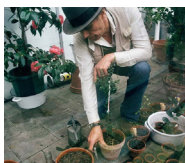


Figura. n°7

Url: <https://www.pinterest.com/pin/295267319293220161/>



Figura. n°8

Url: <http://acubiertolibros.blogspot.com.es/2012/10/un-americano-en-paris-man-ray.html>



Figura. n°9

Url: <https://www.pinterest.com/pin/238901955209164773/>



Figura. n°10

Url: <https://www.pinterest.com/pin/174584923031512131/>

Fuente Web

Figura. nº11

A Url: <http://www.lsf.com.ar/DI3P9789872838416/La+Bella+y+la+Bestia/>
 Url: <http://www.peliculamas.com/tag/la-bella-y-la-bestia/>
 B Url: <http://decine21.com/peliculas/Pinocho-y-Gieppetto-2499>
 Url: <http://www.bibliotecadigitalbogota.gov.co/libro/las-aventuras-de-pinocho/>
 C Url: <http://bibliotecadesu.blogspot.com.es/2014/08/resena-la-historia-interminable-michael.html>
 Url: <http://mipaisdenuncijamas.blogspot.com.es/2006/06/la-historia-interminable.html>



Figura. nº12

A Url: <http://digg.com/video/wes-anderson-is-obsessed-with-symmetry>
 Url: <http://thefilmstage.com/news/explore-the-symmetry-of-wes-anderson/>
 B Url: <http://cinema.everyeye.it/immagini/l-arte-del-sogno/#img-111071>
 Url: <http://cinemelodic.blogspot.com.es/2011/12/la-ciencia-del-sueno-2006.html>
 C Url: <https://www.pinterest.com/pin/74872412528550367/>



Figura. nº13

Url: <https://www.pinterest.com/pin/488218415831202402/>



Figura. nº14

Url: <https://www.pinterest.com/pin/329325791472110329/>

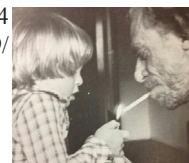


Figura. nº15

Url: <http://mas.farodevigo.es/galeria/galeria.php?galeria=1205&foto=17092&orden=6>



Figura. nº16

Url: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,foi-um-suicidio-em-camera-lenta-salinger-queria-desaparecer-diz-biografo,1119734>



Figura. nº17

A Url: <https://www.pinterest.com/pin/96897829456463677/>
 B Url: <https://handknittersguild.wordpress.com/tag/toshiko-horiuchi-macadam/>
 C Url: <http://flavorwire.com/389608/clever-surrealist-photographs-that-evoke-man-rays-witty-spirit>
 D Url: <http://www.davidtomlinsonphotos.co.uk/art/walsall/walsall.html>
 E Url: <http://www.wholeearthprovision.com/news/tag/knotweed-stalks-derwent-water/>
 F Url: <http://rustybreak.tumblr.com/post/22508024506/peter-gentenaar>
 G Url: <http://www.marietaestatequieta.com/2014/06/transarquitectonica-la-nueva-obra-de.html>
 H Url: <http://art.britishbirdlovers.co.uk/sipho-mabonas-giant-flocks-of-origami-birds/>
 I Url: <http://mycolourfulworld.blog.com/page/2/>



Figura. nº18

A Url: <http://www.archello.com/en/project/pool>
 B Url: <http://www.opiimgallery.com/en/artistes/oeuvresphotographie/17/jeeyoung-lee>
 C Url: <http://trendland.com/tomas-saraceno-on-space-time-foam/>
 D Url: <http://www.leifshop.com/products/in-a-house-where-it-was-impossible-to-sleep-original>
 E Url: <http://www.thisiscolossal.com/2013/10/paper-microorganisms-charles-clary/>
 F Url: <http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2013/06/james-turrell-brings-new-glow-to-las-vegas/>
 G Url: <http://4rtgallery.blogspot.com/2014/03/paper-cut-light-boxes-by-hari-deepti.html>
 H Url: <http://graphicambient.com/2012/04/26/the-obliteration-room-australia/>

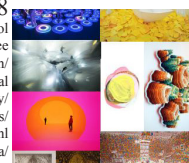


Figura. nº19

Url: http://danceviewtimes.typepad.com/ilona_landgraf/2014/06/patience-pays.html

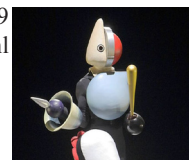


Figura. nº20

Url: <https://www.flickr.com/photos/dalbera/4555465155/>

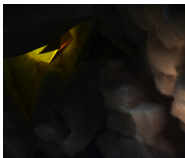




Dossier. n°1
Fuente propia



Dossier. n°2
Fuente propia



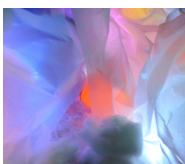
Dossier. n°3
Fuente propia



Dossier. n°4
Fuente propia



Dossier. n°5
Fuente propia



Dossier. n°6
Fuente propia



Dossier. n°7
Fuente propia



Dossier. n°8
Fuente propia



Dossier. n°9
Fuente propia



Dossier. n°10
Fuente propia

Fuente propia

Dossier. nº11
Fuente propia



Dossier. nº12
Fuente propia



Dossier. nº13
Fuente propia



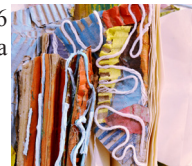
Dossier. nº14
Fuente propia



Dossier. nº15
Fuente propia



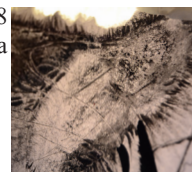
Dossier. nº16
Fuente propia



Dossier. nº17
Fuente propia



Dossier. nº18
Fuente propia



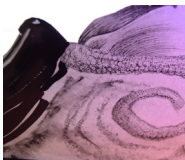
Dossier. nº19
Fuente propia



Dossier. nº20
Fuente propia



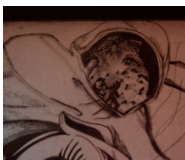
Fuente propia



Dossier. n°21
Fuente propia



Dossier. n°22
Fuente propia



Dossier. n°23
Fuente propia



Anexo. n°1
Fuente propia



Anexo. n°2
Fuente propia



Anexo. n°3
Fuente propia



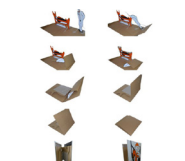
Anexo. n°4
Fuente propia



Anexo. n°5
Fuente propia



Anexo. n°6
Fuente propia



Anexo. n°7
Fuente propia

